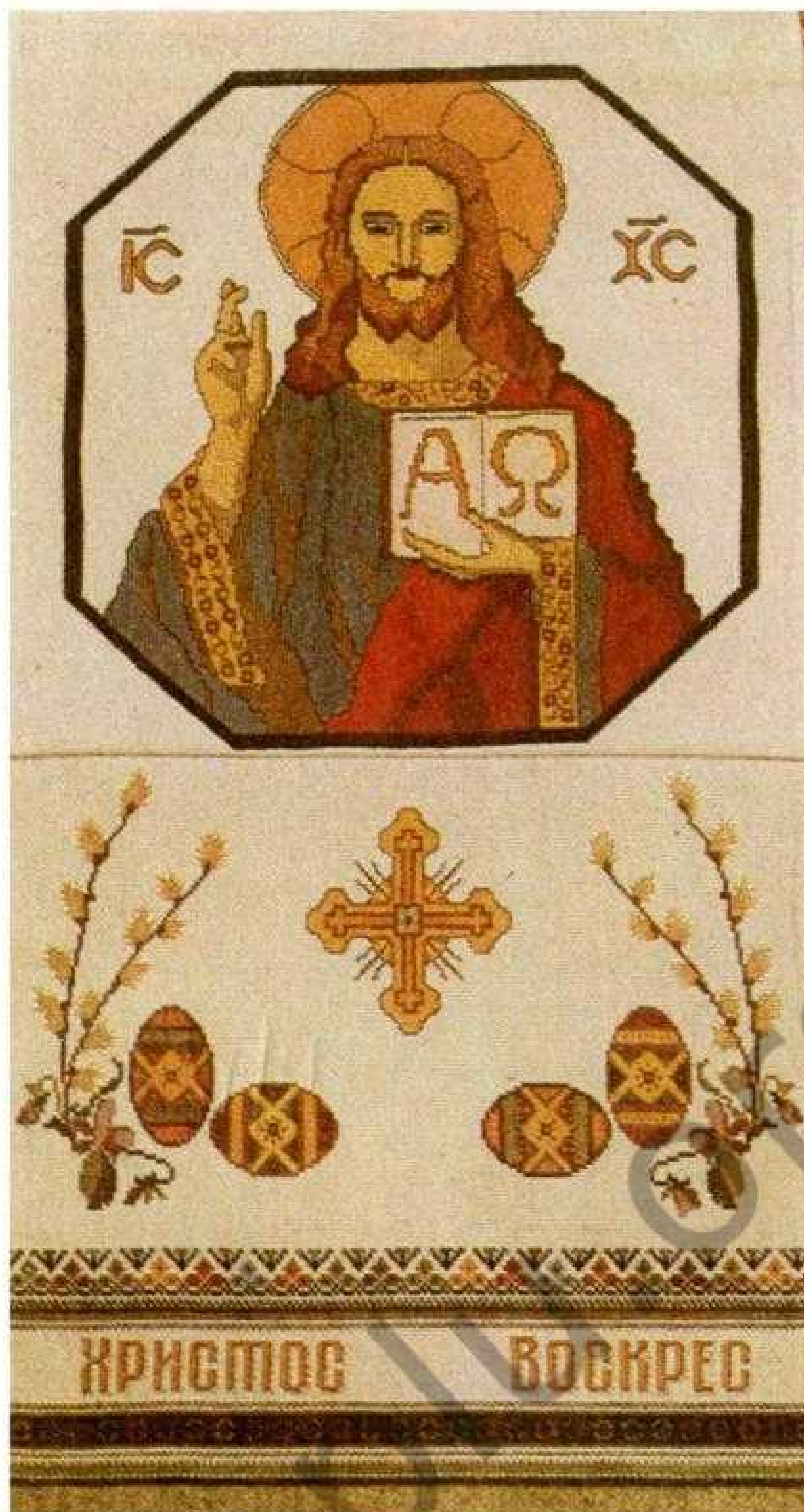
НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936

1994

2·3





М. І. Покиданець.
Христос воскрес.
Рушник,
1992.



О. М. Фірчук.
Писанки, орнаментовані бісером.
С. Виженка
Чернівецької області,
1992.

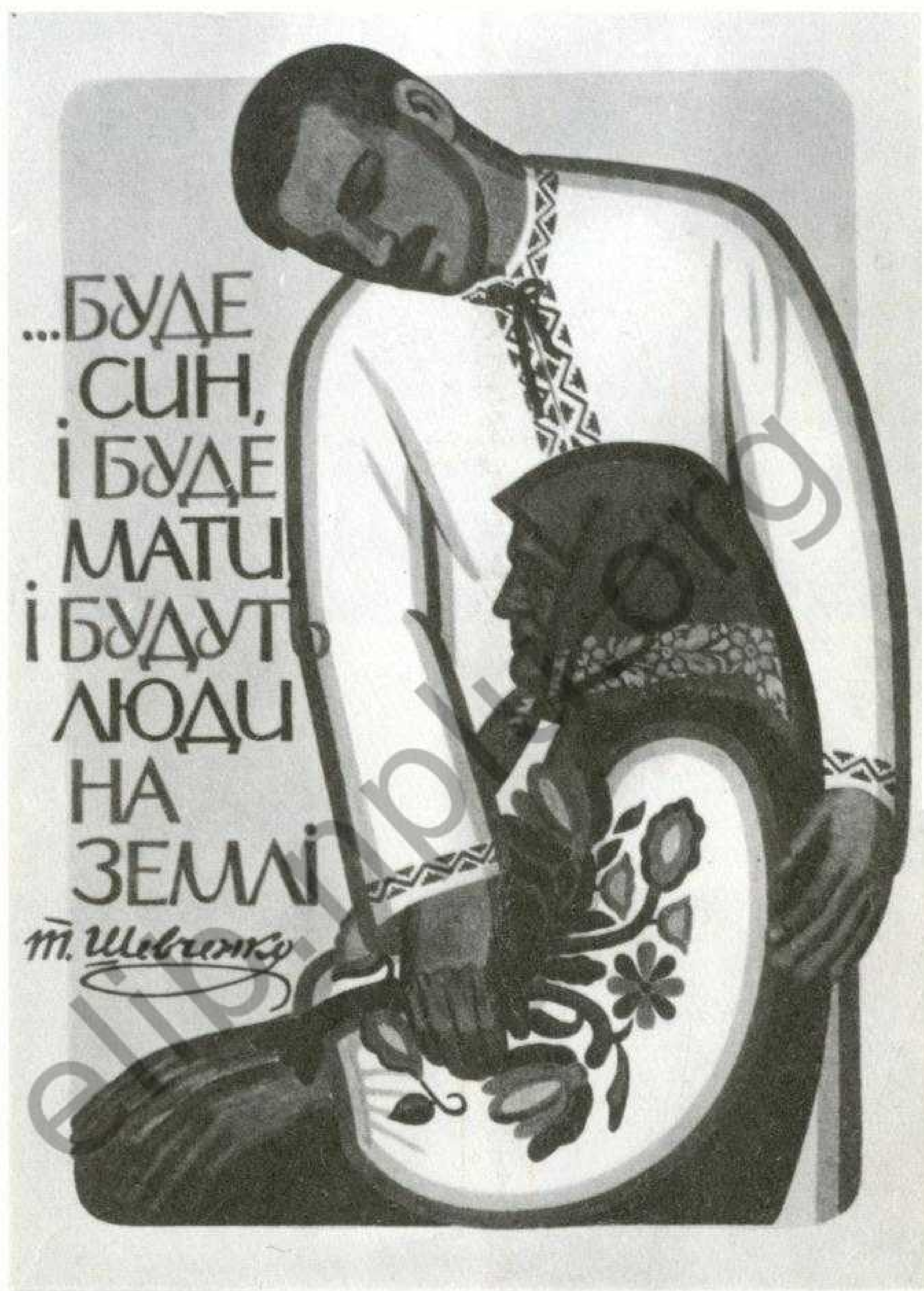


С. Танадайчук.
«Через Махаринці».
Папір, гуаш.
Бердичів,
1989.



С. Танадайчук.
«Куряча родина»
Папір, гуаш.
Бердичів,
1989.

№1 БІБЛІОТЕКА
Верховної Ради України
Інв. №



Ф. Глущук.
«І буде син і буде мати...»
Папір, темпера.
Київ,
1985.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ, МІЖНАРОДНОЇ АСОЦІАЦІЇ ЕТНОЛОГІВ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

2·3 1994

Журнал
Рік заснування 1925
Виходить один раз на два місяці
КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

БЕРЕЗЕНЬ—ЧЕРВЕНЬ
(246—247)

У ЖУРНАЛІ

© Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України, 1994

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Олександр КОСТЮК (головний редактор), Лідія АРТЮХ, Валерія ВРУБЛЕВСЬКА, Юрій ГОШКО, Софія ГРИЦА, Петро КОНОНЕНКО,

Богдан МЕДВІДСЬКИЙ, Микола МУШИНКА, Степан ПАВЛЮК, Михайло ПАЗЯК (заступник головного редактора), Борис ПОПОВ, Олександр ФЕДОРУК, Вікторія ЮЗВЕНКО

Адреса редакції
252001 МСП, Київ-1
вул. Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Відповідальний секретар *І. М. Власенко*
Редактори відділів *В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *Н. М. Абрамова, М. І. Стратілат*
Технічний редактор *Л. М. Кравченко*
Коректор *Г. С. Божок*

Здано до набору 10.02.94. Підп. до друку 26.07.94. Формат 70×108/16. Папір друк. № 2. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,37+вкл. 0,23=9,60. Тираж 6780 пр. Зам. 4-834.

Київська книжкова друкарня наукової книги, 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.

«НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ», № 2—3 (246), березень—квітень, 1994. Журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського АН України, Міжнародної асоціації етнологів і Міністерства культури України. Заснований в 1925 р. Виходить 1 раз на 2 місяці. (Українською мовою). Головний редактор Олександр Костюк. Київ, видавництво «Наукова думка». Адреса редакції: 252001, вул. Михайла Грушевського, 4. Київська книжкова друкарня наукової книги, 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ОБРАЗ ПТАХА У ВИШИВЦІ ТА ФОЛЬКЛОРІ СЕРЕДНЬОГО ПОДНІПРОВ'Я

Значний мистецький інтерес українців до тварин, зокрема птахів, добре відомий з погляду давніх етнокультурних традицій. Збереглося багато обрядів, міфів, легенд, що свідчать про культове ставлення до них. У нерухомості вишиваних птахів-тотемів відтворюється їхній культ, а статичність «полотняних ідолів» пояснюється їх фольклорним динамізмом. Орнітоморфний вишиваний іконопис наблизив птахів до людини, а фольклор наповнив поліфонічністю думки, смисловою амбівалентністю. Багато бажань і надій пов'язувалося з ними. В народній демонології вважалося, що птахи допомагають у битвах, хліборобській праці, мисливстві, родинному житті. Передати у вишивці всі життєві ситуації неможливо, як розширити сюжети християнських ікон. Відзначимо, що святі на іконах також нерухомі. Звичайно, це не стосується другорядних фігур з їх оточення, які виконують декоративні функції. Така аналогія дозволяє відзначити логічну вивіреність ритуальної пози сидіння птахів-тотемів, реально-сакральна сутність якої розшифровується фольклором.

Відтворюючи птахів на рушниках, народні майстри зберегли зовнішній вигляд певних видів. Однак частина орнітоморфних образів — це птахи взагалі, хоча й вони не нівельовані, бо підкреслюється принаймні дві ознаки: хижість і доброту. Неоднакове ставлення до них помічене багатьма дослідниками народної творчості. Зокрема, М. І. Шахнович їх поділяє на «чистих» і «нечистих». Згідно такої класифікації голуб, півень відносяться до перших, а сова, ворон — до других [1]. Подібне розмежування досить категоричне, бо, залежно від обставин, той чи той птах у народному баченні є втіленням різних уявлень. Наприклад, ворон — символ смерті, мудрості й довголіття, зозуля втілює печаль і материнську безтурботність, півень — знак пожежі й світанку. Загалом смислова сутність орнітоморфних образів розмежовується залежно від видів і жанрів народного мистецтва. Г. С. Маслова у російській вишивці визначає водоплавних, півнів, курей, а з хижаків — орлів [2]. Вишиваний орнітоморфний бестіарій України більш конкретний. Серед водоплавних легко розпізнаються качки, лебеді, поруч з орлами вишиті соколи, ластівки, ворони, пави, павичі, журавлі, кури, півні, навіть папуги.

Деяких птахів можна впізнати за будовою тіла, підкресленою вишивальницями. Так, хижаки мають невеликі голови з довгими і міцними дзьобами, шиї подаються в динамічних поворотах, пазурі навмисно

[1] Див.: *Шахнович М. И.* Приметы в свете науки.— Л., 1969.— С. 58.
[2] Див.: *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник.— М., 1978.— С. 57.

elib.nplu.org



гіперболізовані. «Не хижаків» характеризують лагідні округлі форми, ніжні лінії недовгих ший, маленькі голівки і дзьоби, ледь окреслені ніжки, які часто зливаються з вітами дерев, пагонами рослин. Інколи для визначення образів доводиться враховувати деталі орнаментальних сюжетів. Наприклад, шуліку впізнаємо завдяки вишитим під його широкими крилами квочці з курчатами. Підняті її крила, ніжки курчат у бігові нагадують домішніх тварин, які відчувають присутність хижака.

Найчастіше зображення птахів на рушниках парне, на деяких кількість становить 16—19, значно рідше — птахи-одинаки та злиті в одне ціле пташині пари-човники.

Загальновідомо, що світ словесних птахів грунтовно вивчений видатними фольклористами XIX—XX ст. Що ж до народної вишивки, то дослідники або просто констатують наявність цих орнітоморфних образів, або ж пропонують окремі фрагменти розвідок. Так, у праці, що узагальнює наукові доробки з проблем народної вишивки, Р. В. Захарчук-Чугай торкається питання появи в народному мистецтві України образу орла [3]. Вивчаючи орнаменти, дослідниця йде шляхом ідентифікації вікових ознак, тобто належності тканини, заполочі до конкретного часу. Вибраний ракурс дослідження цілком логічний: у кожному столітті — свої орнаменти. Однак, на нашу думку, такий метод приводить до висновків, що не можуть не викликати певних роздумів. Йдучи за віковими особливостями вишивок, Р. В. Захарчук-Чугай пише: «В орнітоморфному орнаменті в 17 ст. з'являються зображення орлів», або: «У 18 ст. з'являються орнітоморфні композиції, в яких можна розпізнати реальні форми окремих птахів...» [4].

Орнаментальний світ вишивки, як відомо, співіснує з орнаментами дуже давніх видів мистецтва. Помічений взаємовплив, що позначається на прикрасах творів, виконаних у різному матеріалі та різних техніках. Образ орла зафіксований у дослідженнях, присвячених скіфському «звіриному стилю». В ті часи прядіння і ткацтво були звичною справою. Мало ймовірно, щоб вироби з полотна були лише одноколірними, без прикрас. Адже відомо, наприклад, що сліди узорів зберігаються навіть на зображеннях скіфських кам'яних баб. Орел — для скіфів птах-символ, то чому б йому відмовляти у праукраїнському минулому? Тим більше, що орел — традиційний мистецький образ часів Київської Русі. Вісім разів зображено картини життя і смерті героїв у «Слові о полку Ігоревім», що чітко перегукуються з мотивами «орла» в українському фольклорі. «Слово», балади й думи, обрядова й лірична пісня, історичний і казковий епос України єдині в смисловому трактуванні образу орла. Вислів із «Слова»: «Дружину твою, княже, птиць крили приоде» нагадує про особливість поведінки птаха під час ловів здобичі, коли, накинувшись на неї з висоти, на землі орел розпускає над нею крила, наче захищаючи свою здобич від інших ловців [5].

[3] Див.: *Захарчук-Чугай Р. В.* Українська народна вишивка.— К., 1988.— С. 33—34.
[4] *Там же.*— С. 33—34.
[5] Див.: *Шарлемань Н. В.* Из реального комментария к «Слову о полку Игореве» // Слово о полку Игореве.— М., 1986.— С. 84.

Орли на вишивках та художньому тканні України також зображені з розкритими, значно рідше трохи піднятими і зовсім незначна кількість зображень — із згорнутими крилами. У фольклорі орел символізує сміливість, рішучість воїнів Русі, українського козацтва. Імовірно, «орлові» рушники України можуть бути оберегами для чоловіків-воїнів. Їх шили і дарували жінки захисникам рідної землі.

Заглянувши до словника В. Даля побачимо, що він допускає спорідненість: орел-орач-ратай-рать. Дійсно, у веснянках народ запрягає орла в плуга:

Орел поле виорав,
Пшеницю засіяв. [6]

Аграрно-родова сутність образу підкреслюється подвійністю, парністю зображень. Розпластані крила орлів на вишивках часто торкаються розквітлих рослин, що не є звичайною декоративністю. Народ наголошує на думці про весняну повноту життя, символами якої є птах і рослини. Ратник-воїн і ратай-хлібороб його шанували за силу й могутність. Не було різниці в ставленні до нього смерда і князя, селянки й княгині. Відомо, що орел — геральдичний знак, тамга численних володарів різних країн світу. Кожен брав від цього образу те, що відповідало його прагненням. Зображення орлів були й оберегами — відводили смерть, символи влади; заклинання врожаю. Амбівалентність знаку продиктована широчінню людського мислення, викликаного перехрещенням у житті шляхів людини і птаха.

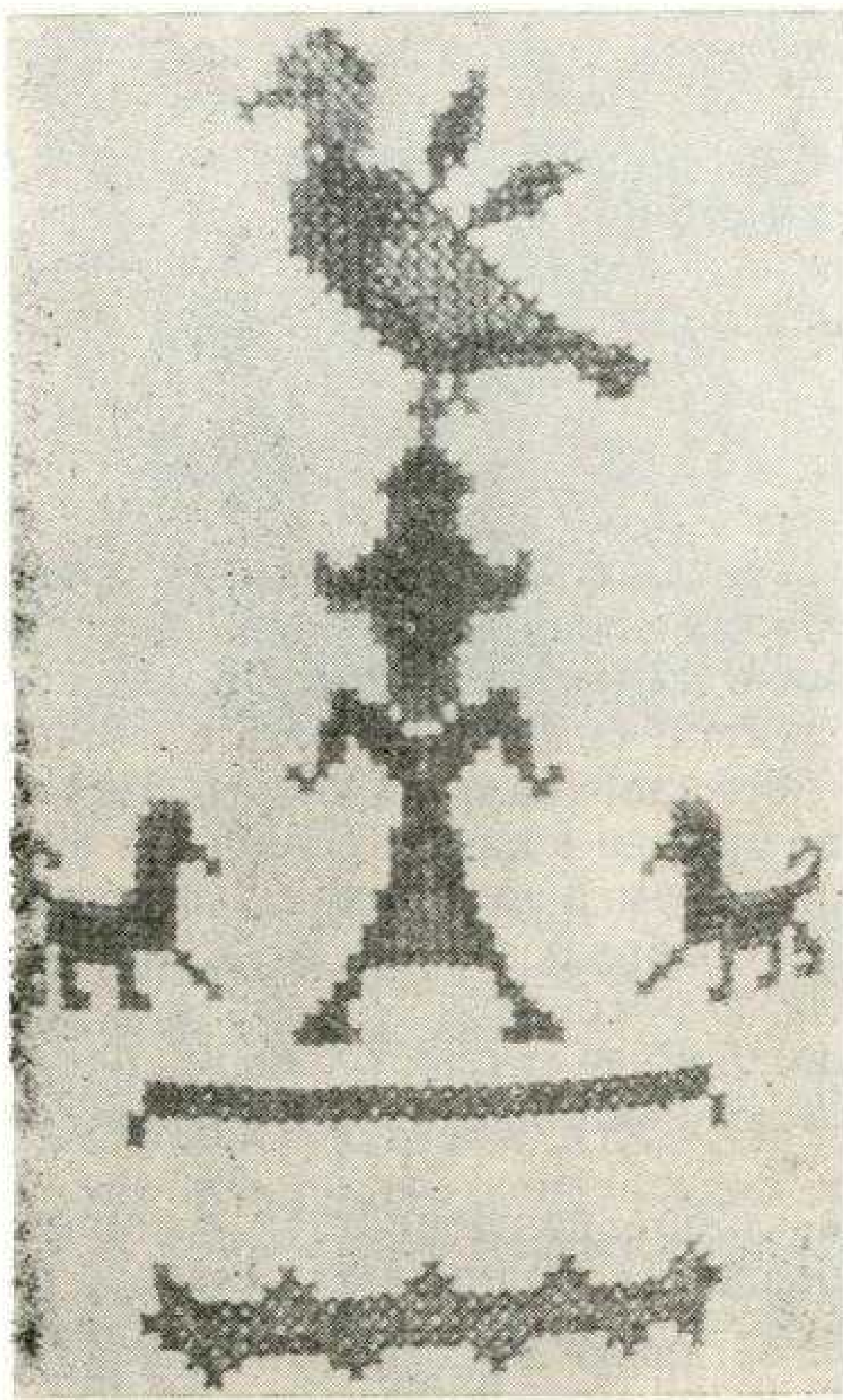
Зображення лебедя, як і орла, добре розпізнається в народному мистецтві. Бачимо його, крім вишивок, на полив'яних мисках, писанках, килимах, розписі. Лебідь і орел — своєрідна мистецька антитеза: жорстокість — лагідність; рішучість, різкість — плавність, ніжність. Вишивані лебеді пливуть по горизонтальних рисках (воді) із розпластаними крилами, високо піднятими лебедиными шиями, схиленими донизу головами. Часто майстрині вишивають лише деталі, найголовніша — надзвичайно довга шия, завдяки цьому птах розпізнається серед розмаїття рослинного орнаменту. Що ж криється за таким орнітоморфним знаком? Відзначимо, що майже в усіх фольклорних жанрах образ лебедя обов'язковий. З казковими лебеде-дівами пов'язується прадавня ідея обрядових метаморфоз. Для підсиленого відтінення певної якості нагромаджуються тавтології словесного і образного порядку.

А білії лебеді
Та й убілять на воді [7] (білу сорочку).

В даному випадку О. І. Дей пише: «...ознака білий виступає у чотирьох виявах: двічі словом білий, двічі розуміється як якість об'єкта (лебідь і сорочка уявляються тільки білими)» [8]. «Баснословные сказания о птицах» О. М. Афанасьева підкреслюють подвійність смислових звертань до птаха. Описуючи лебедя як діву-Сонце, що у вигляді білого птаха купається в небесному морі, вчений підкреслює, що хмари також видаються лебеде-дівами [9]. Народна необрядова лірика поетизує тілесну і духовну красу птахо-людини, легенди малюють картини «лебединої» вірності, коли він розбивається об землю, не бажаючи жити без пари. Відомі ототожнення лебедя з порами року, зокрема в загадках про вкриті снігом поля: «Білий лебідь на яйцях сидить».

Численні археологічні матеріали свідчать про виключну поширеність образу птаха на обрядових предметах, прикрасах, побутових речах не лише слов'ян, а й багатьох інших народів світу [10]. В 1951 році археолог І. І. Ляпушкін в с. Пожарній Балці поблизу Полтави розкопав культову споруду скіфських часів — ритуальне коло, вкрите шаром

[6] Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року.— К., 1963.— С. 156—157.
[7] Ігри та пісні.— С. 49.
[8] *Там же.*
[9] Див.: *Афанасьев А. Н.* Древо жизни.— М., 1982.— С. 132.
[10] Див.: *Рыбаков Б. О.* Язычество древних славян.— М., 1981.— С. 340—345.





попелу. Розчистивши «зольник», вчени зафотографував розміщені по ньому вриті в землю двометрові зображення лебедів. У золі жертовного вогнища збереглися численні уламки різного домашнього начиння: посуду, залишки прясел, ножів, голок, потрощені фігурки тварин. Аналіз скіфського «зольника» та предметів, знайдених у його попелі, дозволив Б. О. Рибакову висловити думку про те, що на ритуальному вогнищі під час обрядових дій спалювались рештки побутових предметів — характерна традиція обрядового життя більшості європейських народів [11]. На полтавському попелищі знайдені також залишки вертикальних стовпів. Учений вважає, що це сліди добування вогню засобом тертя. Подібні звичаї зафіксовані численними дослідженнями купальських свят в Україні. Отож скіфські лебеді — обрядові птахи, пов'язані з культом земного вогню і солярним культом. Позитивна сутність символіки звичаю і культового ставлення до птаха не викликають ніяких сумнівів. Згаданий жертовник знаходиться на високому березі Ворскли, за межами укріпленого поселення, по сусідству з поховальними курганами, але відноситься не до поховальних, а прижиттєвих обрядів скіфів. Останнє має для нас неабияке значення, і ось чому. В науці давно утверджено поняття «скіфський звіриний стиль». Цим терміном традиційно оперує мистецтвознавство, аналізуючи професійне і народне мистецтво. Поширена думка, що даний стиль створений людьми, які в силу кочового способу життя найбільше цінували і звеличували у своєму мистецтві органи тварин, які символізували зір і слух та підкреслювали сміливість, силу — око, вухо, роги, зуби, дзьоби, лапи. Крім того, образи скіфського звіриного стилю обмежуються оленем, птахами-хижаками, кошачим типом тварин, козлом, бараном і грифом [12]. Аналізуючи складники скіфського «звіриного стилю», робимо висновки, що «естетичний ідеал скі-

[11] *Там же.*— С. 312—313.
[12] Див.: *Бессонова С. С.* Скифские погребальные комплексы как источник для реконструкции идеологических представлений // Обряды и верования древнего населения Украины.— К., 1990.— С. 33.





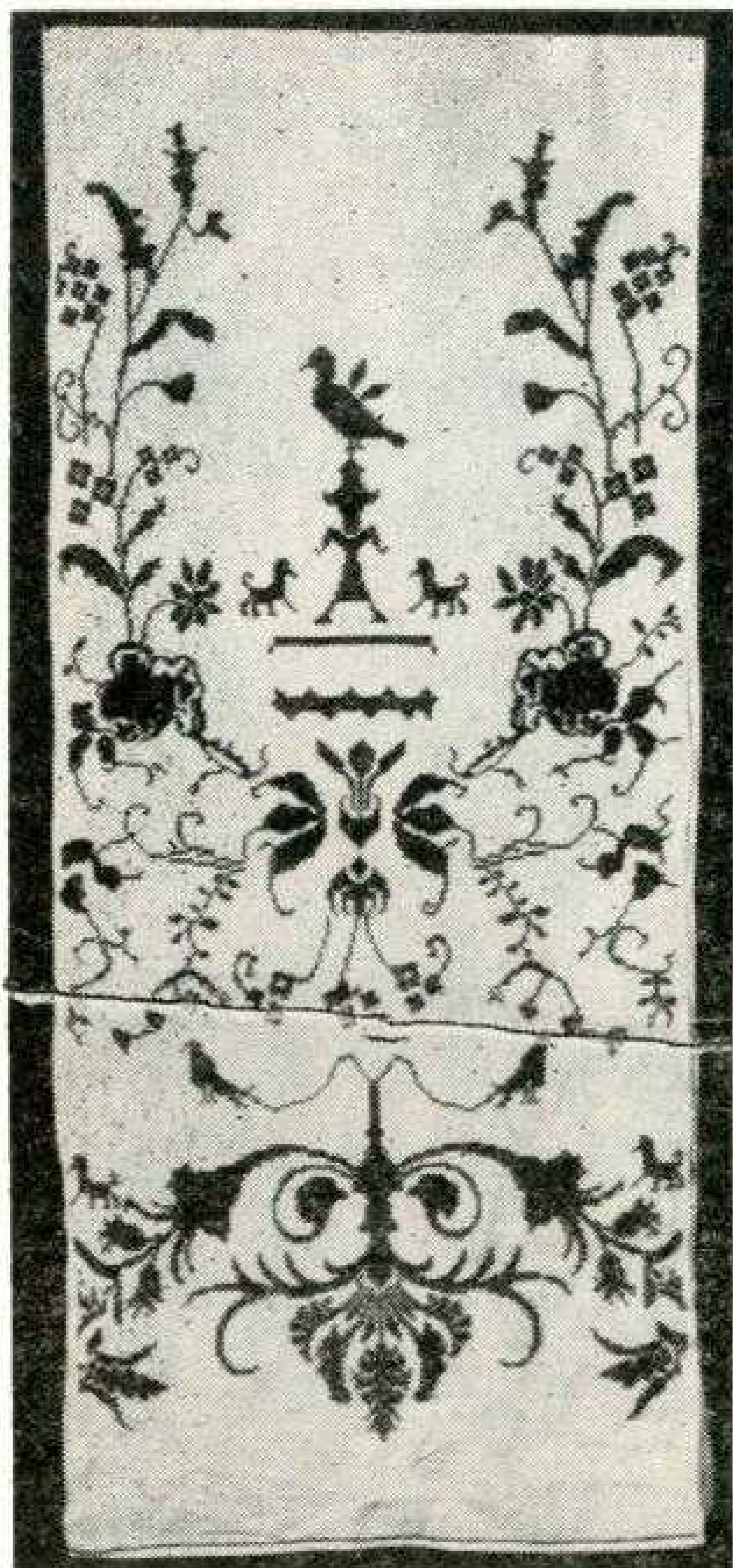
-фа — хижак і сильні травоїдні. Красиве те, що сприяє виживанню і перемозі — сильна, швидка тварина»[13]. На думку дослідників саме в цьому відбилася ідеологія скіфів.

Але ж такі висновки зроблені на основі аналізу поховальної символіки скіфського мистецтва. Чому б не приєднатися до думки про народження «звіриного стилю» від уявлень про потойбічне життя і «звіриних» демонів, яких треба було умилостивлювати багатими дарами, відомими із скіфських поховань. Врешті, «фольклорна» смерть, її оточення також має далеко не привабливий вигляд, та й сучасна людина уявляє «паралельні світи» далеко не в рожевих фарбах. На жаль, під впливом образів «звіриного стилю» робляться висновки про скіфів, як народ жорстокий і безжалісний у своїй дикості. Але ж відомі й величні пам'ятки — скіфські матері-баби, які бережуть звичайне для цивілізованої людини почуття любові до матері, поваги до материнства як продовження земного життя. А на золотій скіфській пекторалі, викопаній з української землі Б. Мозолевським, зображений скіф в оточенні квітів, трав, життєдайних спіралей. Реабілітуючи «звіриний стиль» скіфів, зарахуємо до нього один з найлагідніших мистецьких образів — лебедя, білого, чистого, доброго птаха України, не менш сильного, ніж скіфський орел. «Лебедині» рушники наділимо тими ж функціями, що належать їх скіфським предкам: сприяти людині в період найспекотливішого сонця, в день Купала, коли розпалювали обрядові вогнища, дерева прикрашали полотняними убрусами із зображеннями священних птахів, запряжених у сонячні колісниці.

Качка — традиційний образ веснянок, колядок та щедрівок. Багато пісень зимового «маланкового» циклу починається словами:

Ой учора ізвечора
Пасла Маланка два качура...[14]

[13] *Смирнов К. Ф.* Савромато-сарматский звериный стиль // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии.— М., 1976.— С. 42.
[14] Колядки та щедрівки.— К., 1965.— С. 586—596.



У загадках крик качки подібний громам: «Крикнула вутка — далекая чутка, чути за сто гір, за сто річок, за сто пічок» [15].

Згідно численних легенд, поширених на Україні й серед інших народів світу, качка вважається символом життя [16]. Ще в київських княгинь на золотих колтах була зображена качка-гоголь з чорною голівкою [17]. За останнє п'ятиріччя в селах Черкащини, зокрема в Чигиринському районі, вдалося знайти більше десятка рушників, на яких вишита качка, що сидить на голові в дивного рогатого створіння. Воно стоїть здибившись на широко розставлених ногах, тулуб має форму трикутника, відомого символа жіночої плодоносної сили. Роги, величезна голова, які місцеві жителі назвали «коров'ячою», сама качка вишита підкреслено реалістично.

Деталі композиції об'єднуються в образну картину, мають вивірений народом логічний зв'язок, що перегукується з міфологічним світобаченням. Цей набір зображень, далеко не випадковий, повторює відомі легенди про качку, як птаха-деміурга, що злетіла із Світового древа, пірнула на дно первісного моря і винесла звідти сім'я всіх ідей. Слово і зображення об'єднуються в народному мистецтві єдиною думкою, спрямованою на закликання весняного пробудження світу природи. Рушник з такими знаками міг виготовлятися як атрибут дохристиянських ігрищ на честь весни, який вміщував інформацію про вшанування качки, птаха-тотема, від якої залежав її прихід.

Журавель — улюблений образ вишивальниць, які відтворюють його зображення на рушниках, сіл правого і лівого берега Дніпра. Часто це ціла лелеча родина: над 2—3-ма лелеченятами у гнізді на одній нозі, підібравши другу, стоїть великий птах з довгим червоним дзьобом, складеними крилами. Існує багато варіантів, коли вишито 19 птахів, розміщених один біля одного на квітучій гілці з трьома величезними квітами, подібними на стилізовані сонячні «колеса» (іл. № 5). За розмірами птахи однакові із стиглими колосками, поруч із солярними знаками. Як свідчить народне мудрослів'я, журавлі були культовими птахами сонця. Їх приліт і відліт символізував інтенсивність сонячного тепла: «Журавлі прилетіли — тепло принесли», «Журавлі летять високо — до зими ще далеко», «Журавлі летять низько — зима вже близько», «Ранній приліт журавлів — на ранню весну» [18].

Народна поезія звертається до пави як до символу величі, спокою, ритуалізованої урочистості жниварських обрядів:

Ой літала пава по полю,
Заганяла женчиків додому...

У колядках та щедрівках оспівуються казкові ситуації, викликані описами зустрічей птахів і людей. Широко відомий сюжет про дівчину, яка збирає загублене павою пір'я, ховає його в рукав, щоб звити з нього віночка:

По горах, по горах пави ходили.
Пави ходили, пір'я губили...

[15] Загадки.— К., 1987.— С. 24.
[16] *Шахнович М. И.* Первобытная мифология и философия.— Л., 1971.— С. 134—140.
[17] *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси.— М., 1987.— С. 597.

elib.nplu.org

Шлюбною тематикою сповнені веснянки, де пави й павичі символізують юність і красу:

Там ходило, там ходило
Сім павичів.
Сім павичів, сім молодців...[19]

У народній вишивці кількість варіантів зображень птахів досить значна. Практично для всієї України, а не тільки Середнього Подніпров'я, характерні вишивки з павами. Г. С. Маслова наголошує на архаїчності цього образу[20]. Греки і візантійці його зображеннями прикрашали царський та кесарський одяг, вази, чаші, інші предмети[21]. Якщо тоді пави символізували розкіш, царську велич, то на Україні ними звеличують сільських дівчат і хлопців. Образ пави з'явився в нас з приходом християнства.

Етнографи використовують термін «пава», хоча в народному декоративно-прикладному мистецтві зустрічається найчастіше образ павича. Справа в тім, що народні митці постійно підкреслюють пишно розпущений і надзвичайно великий хвіст птаха. Лише на короткий час, під час весняного кльочіння хвіст павича перетворюється в казкове віяло, на кінцях якого розцвітають різнокольорові «очки». Давні греки називали їх «очами Аргоса», який за наказом Гери (птахом якої був павич) мав стежити за місячною коровою Іо[22].

Ставлення до курки, як до гіперболізованої покірності, швидко минає, коли згадати, що навіть могутнім орлам, соколам народ відвів простір між небом і землею, курку ж підніс на саме небо: українська назва Плеяд — сузір'я Квочки. Подібні назви характерні для французів, датчан, арабів, які до небесної Квочки приєднують ще й курчат. За астрономією Гесіода, античні греки за сузір'ям визначали пори року: коли Плеяди сходили вранці — починалося літо, коли ж вранці заходили — наступала зима[23]. На Україні, бажаючи здоров'я і добра людині, кажуть: «З курми лягай спати, з курми й вставай», тобто за циклом життя курей вимірюють добовий цикл її життя. Про існування в дохристиянську епоху «курячого культу» сповіщають давні писемні джерела: «О, убогая курята, оже не на честь святим породишася... но на жертву ідолом режються... А друзии к кладезнм приходяще и в воду мечуть...»[24]. Кури були ритуальною стравою і використовувались як вартісні пожертви. Витоки такого шанобливого ставлення до цього птаха — в його утилітарній цінності для людини. Отже вишивати курей, оспівувати у піснях, тобто переносити матеріальну цінність у світ духовних для українських селянок було звичним.

Образ півня детально досліджений як фольклористами, так і етнографами. Птах символізує світло, вогонь, перемогу добра над злом. Для рушникового орнаменту Середнього Подніпров'я характерним є його зображення поруч з фігурою Лади, язичницької богині кохання, родинної злагоди.

Визначити зозулю серед вишиваних образів було б важко, коли б не народні пісні:

В полотні за світ раненько
Мати вишивала,
Вишивала зозуленьку...[25]

Пісня недвозначно говорить про існування «вишиваної» зозулі та підкреслює її значення віщого птаха: вона зна, коли приходить літо. Згідно народних вірувань, віщунка-зозуля знає, скільки років земного життя відпущено тій чи тій людині. Численні українські балади звер-

18 Прислів'я та приказки.— К., 1989.— С. 380.
19 Ігри та пісні.— С. 215.
20 Див.: *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки...— С. 57.
21 Див. :*Даркевич В. П.* Светское искусство Византии.— М., 1975.— С. 204—205.
22 Див.: Мифы народов мира.— М., 1988.— Т. 2.— С. 273.
23 Див.: *Знойко О. П.* Міфи Київської землі та події стародавні.— К., 1989.— С. 49.
24 *Рыбаков Б. О.* Язычество древней Руси.— С. 136.
25 Зап. С. А. Китова в с. Демках Драбівського району на Черкащині від Низенко Ганни Нестерівни, 1914 р.

таються до зозулі, як до символу жіночого суму, одинокості. Подібні твори детально вивчені Ф. Колессою[26]. Їхня символіка викликана спостереженням людей за життям пташки, яка кладе яєчка в чужі гнізда. З іншого боку, умовність вишиваного образу птаха, його належність до ряду орнітоморфних образів «птахів взагалі» є свідченням, за яким бачиться цілий пласт історії людського мислення. Як пише А. Д. Столяр, протягом всієї первісної та середньовічної історії мистецтва умовний образ птаха виконував своєрідну гносеологічну функцію — був засобом образної матеріалізації далеких від дійсності уявлень, що складалися в свідомості з розвитком абстрактно-фантастичного усвідомлення людиною світу. Культ птаха відбивав примітивні уявлення про «душі», як життєві початки, що пов'язувалось з баченням образу «жінки взагалі»[27]. Вишивана зозуля, перегукуючись з фольклорним уявленням про неї, не просто відповідає образу жінки взагалі, а символізує певну душу: самотню, трагічно сумну, позбавлену щасливої долі. Можливо, саме тому і зображуються подібні до зозулі птахи біля вишиваних надмогильних хрестів,— сюжет поширений в рушниковому орнаменті Середнього Подніпров'я. На таких вишивках птахи сидять, схилившись до калинових кетягів, а під композиціями написи: «Під хрестом моя могила», «Чужа хата гірше ката» та інші. Відтвореному горю у вишивці відповідає фольклор: (Заміжня дочка)

Обернувшись зозулею, та в год прилетіла,
Як сіла я в батька в саді,
Ой як же я закувала, весь сад поламала,
Ой як же я затужила, весь сад заглушила.[28]

Голуб — загальнофольклорний образ кохання, подружньої злагоди, ніжності у вишивці не завжди чітко визначається. Поряд з реалістичними зображеннями, вишиваються зовсім не подібні на голубів птахи, але про які серед майстринь все ж побутує єдина думка про їх «голубине» походження. Зокрема це стосується так званих «черницьких» рушників, які черниці виготовляли на замовлення місцевих жінок, з метою поповнення монастирських скарбниць. Переважно на них вишивають Світові Дерева, а над ними та по центру стовбурів — зображення пташок. Їх у народі називають голубами, посилаючись на черниць, які пояснювали, що вишивали у вигляді голубів образ Святого Духа. Голуби, вишиті над Деревами, мають червоний колір, складені крила, маленькі голівки та ніжки, що не торкаються гілок. Інші схилені до стовбурів, в їх зображеннях використовується чорна заполоч, для підкреслення лінії крил. «Черницькі» рушники і тепер можна знайти в місцевостях, де були монастирі, їх багато в діючих церквах. Так, в с. Трушівці Чигиринського району «черницькі» рушники використовуються як «набожники», віруючі жінки впевнені, що саме такий орнамент відповідає церковному призначенню. На іконах місцевої церкви ми нарахували шість таких рушників[29].

Мотиви і образи словесного й зображувального плану в сучасному народному мистецтві виявляють себе в єдиному хронологічному зрізі. Вони існують і у фольклорі й вишивці. Формуючись протягом віків, елементи орнаменту і словесні символи все ж не становлять закостенілі форми. Разом з тим, існують мистецькі документи, що однозначно вказують на витоки певних форм етнічної культури у локальних умовах, не зазнаючи впливу інших етнічних культур. З часом такий взаємовплив очевидний, та досить незаперечними є деякі показники культури етносу, до яких, зокрема, певною мірою належать орнітоморфні образи народних мистецьких творів. Адже в своїх початках їх виникнення пов'язане з природними умовами, сталим господарським календарем.

[26] Див.: *Колесса Ф.* Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії. Фольклористичні праці.— К., 1970.— С. 109—163.
[27] Див.: *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства.— М., 1985.— С. 254.
[28] *Метлинский А.* Народные южнорусские песни.— К., 1854.— С. 257.
[29] Вела спостереження під час свята Покрови 1 жовтня 1991 р.

Вони спричинили виникнення і формування етико-естетичних ідеалів народу, що втілювали найкращі якості людини. Слово і зображення розвивалися одночасно, виявляючи риси найбільш характерні народові.

Світлана **КИТОВА**

Черкаси

ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ ДЕКЛАМАЦІЇ КОБЗАРЯ ЄВГЕНА АДАМЦЕВИЧА

Серед народних кобзарів нашої доби ім'я Євгена Олександровича Адамцевича (1903—1973) займає одне з провідних місць. У його творчості поєднались глибоко грунтовні традиції українського епосу з елементами пісенної культури сучасності, жвавий інтерес до професіональних форм музично-поетичної творчості з яскравим талантом співця-імпровізатора, творця власних дум та пісень.

Понад сорок років зворушував кобзар співом та грою на бандурі своїх земляків з Ромен та навколишніх міст і сіл Сумщини, численних любителів народного мистецтва Києва, Харкова, Луцька, Тернополя, Севастополя, Мінська, Москви, С.-Петербурга. Його хвилююча музична декламація дум, в яку співець укладав всю напругу свого душевного стану, а також віртуозна, по-справжньому артистична гра на бандурі викликали у слухачів уявлення про народних кобзарів минулого, носіїв українського епосу [1].

Високу оцінку творчості народного митця дали музиканти, поети, письменники. Йому присвятили наукові статті, розвідки і книги вітчизняні фольклористи та етнографи. Зокрема, проаналізовано репертуар майстра, висвітлено його зв'язки з поезією українських поетів-класиків, визначено місце бандуриста та його творчого доробку в загальному процесі розвитку кобзарського мистецтва на Україні [2]. Але найменше уваги приділялось питанням специфіки музичної декламації Адамцевича, оригінальності стилю його речитації. Тому у даній статті звернемося саме до цієї проблеми.

Нагадаємо, що репертуар Є. Адамцевича досить широкий (він нараховує близько 100 пісень). Серед них є думи і балади («Євшан—зілля», «Доля темного»), історичні пісні («Семен Палій», «Морозенко», «Байда», «Супрун», «Ой не пугай, пугаченьку» та ін.), ліричні народного та літературного походження («Через мої ворітоньки зозуля летіла», «У неділю рано», «Налетіли журавлі», «Плавай, плавай, лебедонько», «Вітер з гаєм розмовляє», «Сміються, плачуть солов'ї» і багато ін.), жартівливі («Піп та грішна молодиця», «Про свиню», «Про голову» та ін.), революційні, а також власні твори («Дума про Федька», «Першотравнева», «Пісня про космонавтів», «У неволі», різноманітні жартівливі та гумористичні).

За типом інтонування ці твори умовно можна поділити на дві групи: пісенно-наспівну та речитативно-декламаційну. До першої відносяться ліричні пісні, окремі історичні, деякі власні твори бандуриста. В них Адамцевич показує вільне володіння замкнутими вокальними формами, побудованими на широкорозспівних, пластично заокруглених мелодіях. Другу групу складають думи, балади та декотрі ори-

[1] Показовим, наприклад, є запис у книзі відгуків Канівського музею Т. Г. Шевченка, зроблений відвідувачами з Омська після одного з виступів Адамцевича на Тарасовій горі: «Кобзар Є. О. Адамцевич — істинний народний поет-співець. Кожне його слово, звук викликали фізичне відчуття народної української поезії, музики. Думи на могилі Тараса незабутні. Всі плакали. Таке — на все життя».

[2] Серед численних робіт звертаємо увагу насамперед на працю О. А. Правдюка «Роменський кобзар Євген Адамцевич» (К., 1971), що є найбільш розгорнутим дослідженням життя і творчості кобзаря. В ній, до речі, подані також нотні зразки пісенного репертуару Адемцевича, вперше розшифровані автором книги.

гінальні пісні кобзаря, інтоновані співцем у традиційному для кобзарського мистецтва речитативно-декламаційному стилі. Досконально опанувавши школу епічної рецитації, Адамцевич зміг не тільки донести до наших днів її основу, але й збагатити силою свого таланту. Якщо пісенна мелодія утримується постійно у полі зору сучасної музичної фольклористики [3], то народний речитатив знаходиться дещо в тіні [4].

Перш ніж перейти до характеристики речитативно-декламаційного стилю у виконавській творчості Адамцевича, вважаємо за необхідне звернути увагу на те, що у музикознавчій літературі поняття «речитатив» і «декламація» розмежовуються. О. Руч'євська, наприклад, бачить різницю між ними в різних засобах використання ритму. «В декламаційній вокальній манері» на відміну від речитативу «довготривалість наголошеного складу набагато більша, ніж довготривалість ненаголошеного»,— зауважує дослідниця [5].

В книзі О. Мураїної ці поняття пояснюються з позицій мелодійного наповнення слів, що диктується їх важливістю в тексті. «Декламація,— підкреслює автор,— характеризує такий рід вокалізації тексту, який підкреслює мелодійними засобами смислову суть слова», а речитатив «відбиває в своєму мелодійному складі розмовний тип інтонування» [6].

Ми розглядаємо речитативно-декламаційний стиль в народній музиці нерозчленовано, тобто в узагальненому значенні, як самостійну музичну категорію, тип художнього мислення. При цьому інтонація і ритм мовного потоку слів максимально відтворюються в музичній тканині твору. Саме тому в тих фольклорно-пісенних жанрах, де слово має провідне значення, різку межу між речитативом і декламацією провести майже неможливо. Ці два типи інтонування зливаються в одне ціле, створюючи єдину художню форму.

В такому розумінні речитатив охоплює велику ділянку фольклорного мистецтва. І. Земцовський, наприклад, до жанрів «мовної стихії» відносить, крім епосу, похоронні голосіння, ритуальні заклинання, лісові наспіви — «перегуки» [7], частушки, різноманітні форми обрядового фольклору («проказувані і проспівані одночасно»), а також вуличні вигуки крамарів і ремісників минулого [8].

До цього ж «декламаційного» розділу фольклору В. Єлатов зараховує і ще більш ранні зразки піснетворчості східних слов'ян (всілякі обрядові промовки та замовляння тощо), мелодика яких цілком підпорядковується фонетичним нормам мови, де «слово буквально ліпить наспів» [9]. Доречно нагадати тут вислів Б. В. Асаф'єва про те, що мова і музика — це «віття одного звукового потоку» [10].

Безперечно, на певній стадії історичного розвитку мовна інтонація, як засіб звукового відтворення словесного тексту, виразу його основної

[3] Див.: *Земцовский И.* Русская протяжная песня. Опыт исследования.— Л-д, 1967; *Елатов В.* Мелодические особенности белорусской народной музыки.— Минск, 1970; *Земцовский И.* Мелодика календарных песен.— Л-д, 1975; Вильфиус П. У истоков лирической народной песни // Вопросы теории и эстетики музыки.— Л-д, 1962. Вып. 1; *Мухаринская Л.* Мелодический язык современных белорусских песен.— Минск, 1966 та ін. Пісенна мелодика розглядається також в дослідженнях, присвячених ладовій та ритмічній організації народної музики.

[4] Крім наукових праць Ф. Колесси (див. його роботи: Мелодії українських народних дум.— К., 1969; а також: Речитативні форми в українській народній поезії // Музикознавчі праці.— К., 1970), написаних ще на початку століття, в наш час проблему народного речитативу піднімає *С. Грица* в монографії: *Мелос української народної епіки.*— К., 1979.

[5] *Ручьевская Е.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке XX века // Русская музыка на рубеже XX в.— М.— Л., 1966.— С. 77.

[6] *Мурзіна О.* Про принципи мелодичної декламації.— К., 1972.— С. 35—36.

[7] Цьому рідкісному фольклорному феномену присвячена цікава стаття М. Лобанова. Див.: *Лобанов М.* Вокальные мелодии — сигналы в крестьянском быту.— Сов. этнография.—1983.— № 5.

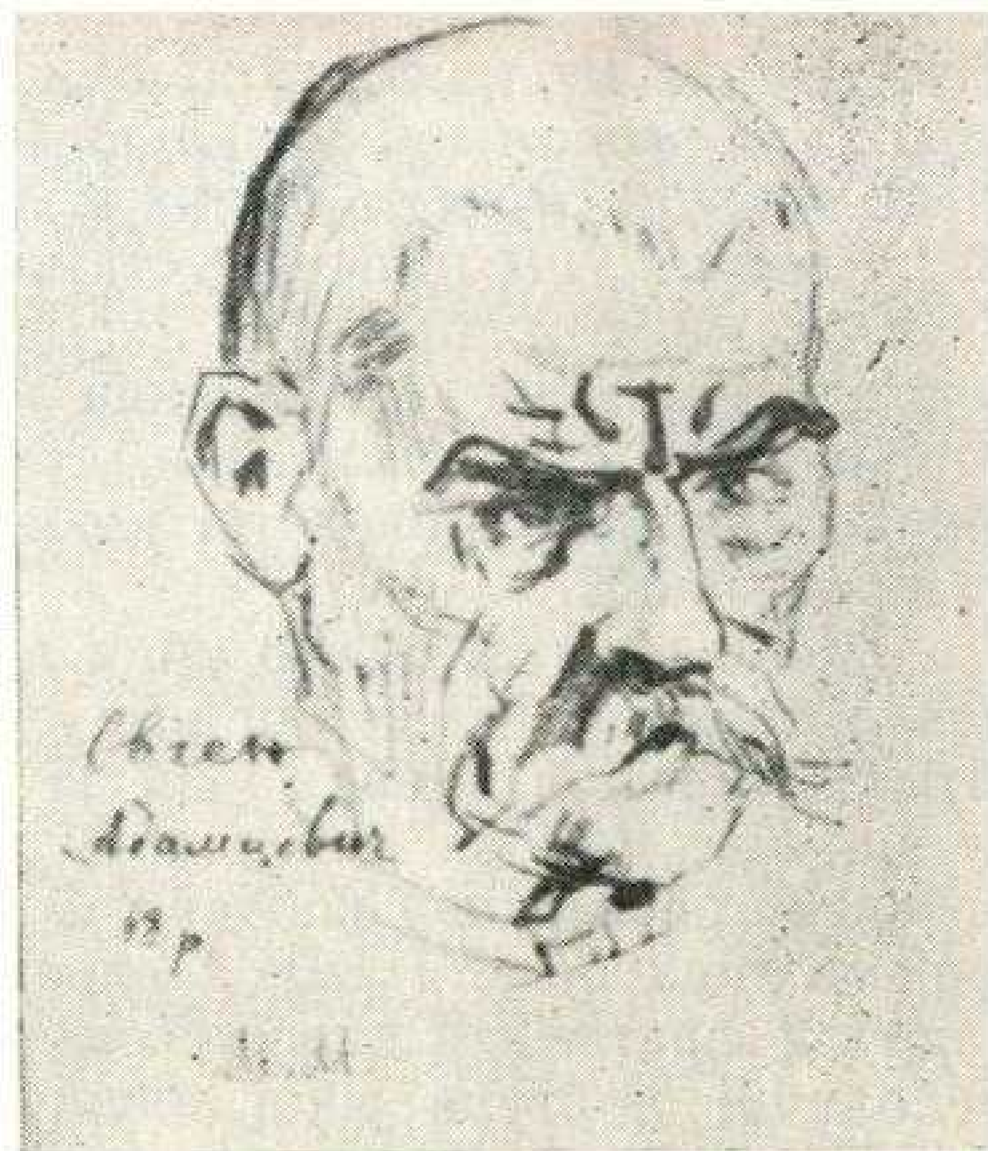
[8] *Земцовский И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды.— М.— Л., 1978.— С. 91.

[9] *Елатов В.* Взаимосвязь слова и напева в процессе исторической эволюции народной песни // Народная песня. Проблемы изучения.— Л., 1983.— С. 137.

[10] *Асафьев Б. В.* Речевая интонация.— М.— Л., 1965.— С. 7.

думки, була тим зерном, з якого згодом сформувався своєрідний тип народного мелосу — музично-декламаційна речитація [11].

З численних елементів звукової природи мови (динаміка, ритміка, темп, мелодичний малюнок, інтервальна звуковисотність, тембр, евфонія тощо) [12] для нас важлива, звичайно, контуро-мелодична її сторона, яка за певних обставин перетворюється в мову мистецтва.



Кобзар Євген Адамцевич. Мал. художника М. Маловського, 1962.

Зазначимо, що мовна інтонація як мелодичний феномен надзвичайно різноманітна і залежить в кожному конкретному випадку від функціональної скерованості мови, її «жанру». У філології звично розрізняти три типи мовної форми, що пов'язуються з функціями спілкування, повідомлення і впливу [13]. Якщо диференціювати речитативний мелос у фольклорі під кутом зору принципів інтонаційно-функціонального поділу мови, то найближче до речитативних жанрів стоять саме інтонації, зумовлені функцією розповіді (повідомлення). Але на практиці розповідна функція мови дуже різнобарвна і складається з цілої низки споріднених або близьких інтонаційних комплексів, які можуть легко переключатися в сферу мови спілкування або впливу, тобто спонукання, ознаками якої є всілякі вольові поклики, вигуки, ораторські звернення до нас, благання. Кожна така мовна група виробила з часом певні ритмо-інтонаційні звороти, музичне втілення яких дозволяє нам майже безпомилково визначити вторгнення в народнопісенну мелодику чи то елементів епічної розповіді, чи то схвильовано-піднесеної мови, чи то драматичної оповіді, чи то дидактичної, жанрово-побутової, мітингово-закличної тощо. В залежності від змісту, характеру та функціональної спрямованості поетичного тексту по-різному інтонують народні співці речитативні жанри свого репертуару. Їх виконавський стиль набуває то спокійно-стриманого складу, то урочисто-патетичного, то жартівливо-гумористичного, то жанрово-характеристичного, то відтінку сумного, жалібного стогону і т. п.

Зупинимося тепер більш докладно на музично-речитативній декламації дум і спробуємо, по можливості, з'ясувати той мовний прообраз, який лежить в їх основі.

Визначний дослідник українських дум Ф. М. Колесса доводить їх генетичну залежність від жанру голосінь. Він вказує: «Привід до складання ліро-епічних пісень у формі дум давала найчастіше смерть визначних борців-героїв і їх оплакування, поминання й величання в крузі «товариства кревного, сердечного»; що такі думи-імпровізації вилились у формі і стилі голосінь — річ зовсім зрозуміла» [14]. Думка незаперечна, але вона лише констатує, а не розкриває першоджерела зародження речитативної мелодики як фольклорного феномена.

Формування речитативно-декламаційної мови уявляється нам як процес поступового виділення з первісних інтонацій — емоцій (визна-

[11] Показово, що Ф. А. Рубцов у своїй змістовній праці «Основы ладового строения русских народных песен» доводить, що взагалі витоками музичної мови народних пісень є виразні властивості саме мовної інтонації. (Див.: *Рубцов Ф.* Статьи по музыкальному фольклору.— Л.— М., 1973.— С. 8—82).

[12] В такому аспекті розглядається в сучасному мовознавстві характер і виразні властивості розмовної мови.

[13] Див.: *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика.— М., 1963.

[14] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці.— С. 346.

чених, можливо, ще біологічними передумовами) осмислених інтонацій мовної динаміки і закріплення їх виразних типів уже через певні жанри. Саме спосіб музично-інтонаційного узагальнення через мову, слово, поезію став згодом опізнавальним знаком речитативних жанрів народної пісні: голосінь, дум та інших різновидів [15].

Разом з тим цільова установка, тобто призначення того чи іншого речитативного жанру, має вирішальний вплив на характер інтонування тексту, емоційне наповнення музичного висловлювання. Тому, маючи спільні риси формотворення, думи і голосіння, звісно, не тотожні жанри. В живому виконавстві вони значно відрізняються, і передусім типами інтонації.

Щодо речитативного типу дум Адамцевича, то це традиційне мислення звуками в інтонаційній сфері піднесено-урочистої, можливо, навіть ораторської мови, в якій на перший план виступає насичене емоційне начало. Типова для жанру імпровізаційність зумовила різні фази розвитку речитативу кобзаря. В моментах, коли бандуристові необхідно окремо підкреслити смисл словесного тексту, в речитацію думи втручаються фрагменти «напіврозмовної» (термін О. Руч'євської) інтонації, мелодичні контури якої звужуються за рахунок більш економного щодо енергії проголошення слова. Звуковисотна шкала такої речитації наближається до певного «середнього тону» [16], мова співця неначе втрачає звукотемброве забарвлення, кожне слово проказується швидко і чітко. Отож, маючи небуденний музичний талант, технічно розроблений мовний апарат, великий досвід імпровізування, Адамцевич вільно конструював речитативно-декламаційну композицію думи, переходячи від помірної декламації до швидкої говірки, від стабільних ритмоформул та їх варіацій до мелодично заокруглених кадансів та напівкадансів.

Але враховуючи те, що дума — жанр сольний, то неабияке значення в її формуванні має індивідуальність співака. Увібравши багато чого з пошуків кращих народних кобзарів минулого, Адамцевич, як представник нової генерації кобзарів, використовує інтонаційний словник сучасності. Відбір співаком музичних інтонацій, найбільш загальних жанрово-мелодичних типів зумовлені, з одного боку, суспільною свідомістю нашого часу, з другого — особистими уподобаннями музиканта. Тож речитативно-декламаційна мелодика Адамцевича фіксує інтонаційний склад сучасної літературної і розмовної мови, звукову сферу особливо міського побуту (пісню, пісню-романс), яка найбільше відповідає художньому смаку співця. Яскраві інтонації міської лексики, вливаючись у світ традиційної кобзарської речитації, не порушують головні епічні устої, а віддзеркалюють індивідуальні особливості виконавського стилю бандуриста, нахил його до творів літературного походження.

Всі ці риси знайшли повне відбиття у думі Адамцевича «Євшан-зілля». Її експресивно-виразна мелодико-декламаційна канва, сформована у тісному зв'язку із словом, уповні характеризує загальний образний склад твору [17].

У центрі музичної речитації думи, що складається з трьох великих розділів, лежить кілька постійно варійованих речитативно-декламаційних ритмо-інтонацій. Великі мелодійні стрибки («вигуки»), що чергу-

[15] Тут доречно провести аналогію з тим, як колись певні «типові» наспіви обрядового фольклору мали загальне значення для установлення жанру, місцевих співочих традицій тощо.

[16] Тут інтуїтивно кобзар підкоряється «закону економії енергії», що притаманний умовно-театральній мові, тобто художній вимові слова. Див.: *Иртлач С.* Опыт интонационно-мелодического анализа русской речи.— Л., 1978.— С. 38.

[17] В основі думи лежить одноіменний поетичний твір М. Вороного, сюжетом якого постала легенда з Галицько-Волинського літопису про половецького хана Отрока. Дух степової трави — полину («євшан-зілля») пробуджує у полоненого хана почуття батьківщини — такий смисл легенди і її літературного перевтілення.
На запитання, хто склав музичну декламацію думи, Адамцевич відповів: «Всі кобзарі складали потроху, а перейняв я її від Олексієнка» (з нашої бесіди з кобзарем у 1962 році).

ються з частим повторенням одного й того ж звука, нестабільна інтерваліка, нестійка, хитливо-мінлива ритміка фраз, контрастні зіставлення окремих епізодів (речитативно-розповідних, динамічно-схвильованих, більш кантиленних) — все це надає імпульс типовому для дум імпровізаційному розвитку рецитації. В своїй взаємодії ці елементи будови становлять найважливіші драматургічні і естетичні показники епічного мелосу, його специфічної континуальної природи.

Одночасно в речитації бандуриста ввесь час відчувається вторгнення різних типів іншої пісенності.

Аналіз мелодики думи «Євшан-зілля» дозволяє зробити такі висновки:

1. Вільна форма традиційної музичної декламації, що не зв'язана ні з тактовим укладом, ні з строфічною будовою вірша, ні з повтором постійної тематичної схеми в речитації думи Адамцевича помітно робиться значно сталою. Ритмічна стабільність поезії М. Вороного, покладена в основу думи, привела і до певної метро-ритмічної і музично-структурної стабільності типових мелодійних осередків, в яких чітко проступають квадратність будови (8т.+8т.), визначеність такту (3/8, 4/8 та ін.). Звичайно, цілковитої мелодичної повторності окремих фрагментів в думі немає і говорити про структури періодів у класичному розумінні тут не доводиться, але у видозміненому вигляді близькість інтонацій між окремими розділами, безперечно, є, що надає певної рівномірності членування музичної тканини твору. Наприклад, другий восьмитакт речитації (на словах «половецького то хана найулюблена дитина») кобзар дуже часто повторює, але то ущільнюючи, то розширюючи масштаби поспівки, то роблячи різні ритмічні відхилення тощо.

2. Типова для речитації традиційних дум дискретність звукового потоку, тобто роздільність мотивів, звуків, що йде здебільшого від схвильованої мовної інтонації, притаманна й виконавській манері Адамцевича. Хоча тут досить виразно поступають і елементи кантиленної мелодики, показником якої є прагнення співця до поступового розгортання хвилеподібної мелодичної лінії. Звичайно, мелодійні елементи речитації подані у кобзаря, так би мовити, у «роззосередженій формі», але при певних умовах їх можна зібрати коли не в мелодію, то майже в мелодію.

3. Наспівний характер надають епічній оповіді Адамцевича також мелодичні звороти, які кобзар перейняв з ліричної пісенності саме міського типу (про це щойно говорилось). Так, наприклад, типові для української пісні-романсу інтонаційні ходи від V ст. до I через VII ст. гармонічного мінору бандурист дуже полюбляє вживати в завершеннях своїх декламаційних побудов. Ліричний відтінок вносять і мелодичні поспівки жанру колискової, вдало використані народною музикою у середній частині думи.

Таким чином, за мелодичною будовою дума «Євшан-зілля» в інтерпретації Адамцевича лежить десь між традиційною речитацією кобзарів минулого з їх прагненням до вільного розвитку музичної тканини та формою строфічної пісні з притаманними для неї квадратністю та рівномірністю частин, симетричність строфових відношень, наспівністю. Отаке поєднання двох типів мелодичного формотворення складає, на нашу думку, характерну стильову ознаку епічної декламації Є. Адамцевича. За такою мелодико-речитативною моделлю був створений кобзарем власний твір — «Дума про Федька».

Тема революції, що покладена в її основу, втілена у образі учасника громадянської війни (до речі, земляка бандуриста) Івана Федька [18].

І хоча дума є, безперечно, даниною часові, але це один з яскравих творчих доробків Адамцевича. В ній рельєфно відтворюється атмосфера

[18] І. Ф. Федько (1897—1939) — військовий діяч радянської доби. У 1963 р. в с. Хмелове Роменського р-ну Сумської обл. йому було встановлено пам'ятник. До цієї події кобзар і склав думу.

загального піднесення повсталого народу:

Гей, то не сизий орел, то не ясний сокіл
По небу кружляє,
То комісар Іван Федько
Кулею по Таврії літає...[19].

Своєю поетичною мовою вона тісно пов'язана з стародавньою епічною традицією, що виявляється і в нерівноскладовій будові вірша, і у використанні в тексті численних типових порівнянь, поетичних паралелізмів, і у вживанні дієслівних рим, тавтологічних висловів тощо. Але в арсенал звичних засобів епічної виразності Адамцевич вносить нову лексику, художні образи, близькі нашій дійсності.

Нова тематика зумовила і особливості ритмо-мелодичної декламації думи. Старовинна епічна речитація перемежовується зі зворотами, що семантично пов'язується з інтонаціями мітингової, а точніше, ораторської мови, з вигуками революційних пісень [20].

Саме своєрідна «фанфарність» (висхідна кварта), ритмічна та мелодична пружність надають декламації сучасного звучання. Наведений музичний фрагмент містить в собі інтонаційне зерно музичної декламації думи, що розвивається за традицією у вільній, варіаційно-імпровізаційній формі і лише контурами наближається до тричастинності.

Поряд з декламаційністю дума не позбавлена мелодико-наспівних елементів, якими забарвлені каданси фраз, кінцеві звороти окремих розділів. Їх прообразами є ті ж характерні поспівки української міської пісенності. Все це пом'якшує речитацію, наближаючи до пісенного першоджерела.

В довершеності думи, як і попередньої, значну роль відіграє інструментальний супровід. Віртуозно володіючи бандурою, Адамцевич видобуває з інструменту різнобарвні звучності, блискучі технічні прикраси, фонічні ефекти тощо, які допомагають йому виділити емоційно-смисловий тон творів. Матеріал супроводу даної думи разом з вокальною партією створюють музично-поетичний образ, який справляє велике враження на слухача.

Зовсім інший музично-мовний тип лежить в основі речитації деяких власних новотворів кобзаря, як наприклад «Яблучко» або «Про п'ятнадцять суток», складених в стилі жартівливих пісень, своєрідних народних приповідок. Відштовхуючись від жанрового призначення такого типу пісень, бандурист використовує тут інтонації жвавої скоромовки, змінюючи при цьому тембр голосу, темп вимови, варіюючи динаміку, вдаючись нерідко до несподіваних акцентів тощо. Там, де для співака важливо підкреслити значимість слів, він замінює інтонаційну сторону декламації на ритмове скандування тексту. Тому речитативний мелос жартівливих пісень Адамцевича не має тієї широкої мелодійної шкали, що притаманна думам. Функція наспівів в цих зразках суто прикладна: по-перше, зберегти структуру вірша; по-друге, якомога яскравіше і чіткіше донести текст до слухача. Але подібний тип речитації на тлі широко розвиненої партії бандури, сповненої запалу і задьористості, дозволяє Адамцевичу змалювати в кожному випадку колоритну жанрову сценку. До речі, під час виконання цих пісень у кобзаря виявлявся надзвичайний артистичний хист перевтілення. Ритмічно стабільно, хоч не менш енергійно виконував бандурист свої пісні на тематику сьогодення («Пісня про космонавтів» та ін.), що інтонаційно наближаються до стилю сучасних масових пісень декламаційного плану.

Широка узагальненість музичного образу, так би мовити, його «нейтральність», дозволила Адамцевичу співати обидва тексти на один мелодико-ритмічний малюнок [21].

[19] Повністю текст і мелодія думи вміщені в збірнику: Пісні Сумщини. Фольклорні записи Дубравіна В. В.— К., 1989.— С. 451.
[20] Див.: Пісні Сумщини...— С. 451.
[21] Зауважимо, що подібна «техніка композиції» традиційна для фольклору і бере початок, мабуть, ще від пісень обрядового жанру, коли на певну ритмічну схему чи «наспів-формулу» нанизувалось безліч близьких за характером текстів.

Повний збіг музичної та поетичної ритміки (їх ізохронність), узгодженість акцентуації, повторна періодичність структури, а головне, метрична чіткість та загальна дієва моторика підкреслюють зв'язок пісень з танцювальними фольклорними жанрами, тобто жанрами «рухової» динаміки».

Отже, у взаємозв'язок тексту і музики втручається у даному разі ритмо-динаміка танцю, маршевого кроку, які й визначили ритмосхему мелодії пісень. Між іншим, схожу ритмодекламаційну основу мають численні танцювальні пісні типу метелиці («Ой надворі метелиця, чому старий не жениться») або козачків («На вулиці скрипка грає») та ін.[22] Відзначимо побіжно, що ці форми народних танців, які широко побутували в репертуарі майже всіх кобзарів, майстерно виконував на бандурі і Адамцевич.

Проведений таким чином короткий аналіз стилю інтонування Є. Адамцевичем речитативних жанрів свого репертуару свідчить про те, що в ньому поєднуються риси цілого комплексу інтонацій, генетично зумовлених:

1) мовною інтонацією, що бере початок від а) схвильовано-піднесеного подання слова, сповненого високого почуття, і б) від народно-побутової мови, комедійно-гумористичного характеру;

2) динамікою руху, при якому декламація пов'язана з акцентно-ударними ритмічними стереотипами танцю, гри, праці.

Разом з тим в співі кобзаря постійно відчувається поєднання двох напрямків народної музичної мови — речитативного і пісенного. Ці дві сфери, які типологічно протиставлені одна одній, у творчості народного музиканта взаємопов'язані, гнучко переливаються одна в другу, створюючи індивідуальний декламаційно-наспівний виконавський стиль.

Валентин ДУБРАВІН

Ніжин

[22] Різноманітні варіанти мелодій таких танцювальних пісень подані у книзі: Танцювальні пісні.— К., 1970.

ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ ЄВГЕН МАРКОВСЬКИЙ

Хвиля масових репресій, що почалася т. зв. процесом «СВУ» 1930 року, вирвала з рядів української інтелігенції чимало діячів науки і освіти, які були особисто знайомі з Є. Марковським. Хмари збиралися і над ним. Ще встигли надрукувати його виступ в обговоренні «Російсько-українського словника» у підготовленому Науково-дослідним Інститутом мовознавства ВУАН збірнику «На мовознавчому фронті» (Кн. 1 Ред. Г. Ткаченко і О. Курило.—Х.—К., Радянська школа, 1931) [1].

Тому, що Є. М. Марковського у 30-х роках не заарештували, могло сприяти його одруження з неукраїнкою. Уродженка м. Катаїсі, жителька м. Баку, Ольга Сергіївна Романус уперше приїхала до Києва навесні 1915 року разом з сестрою, що навчалася на Київських жіночих курсах, і тоді познайомилась з родиною Марковських, а вдруге приїздила до Києва влітку 1917 року, вже як студентка фортепіанного відділу Тбіліської консерваторії. Зустрічались вони з Є. М. Марковським у селі Злодіївці, де перебувала її сестра і де відпочивала родина Марковських. Громадянська війна перервала на чотири роки не тільки зустрі-

* Закінчення. Початок див.: № 1, 1994.

[1] Цього збірника не знайшли в ЦНБ ім. В. І. Вернадського АН України навіть серед архівних примірників; немає його в бібліотеці Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні АН України.

чі, а й листування. Аж улітку 1921 року Є. М. Марковський запросив О. С. Романус до Києва, і тоді ж вони обвінчались. Обряд вінчання провів уже згадуваний вище дідусь Є. М. Марковського по матері, отець Мефодій Іванович Олтаржевський, на той час уже настоятель Фролівського монастиря у Києві на Подолі. Від їхнього шлюбу народились дві доньки. Одна з них, Галина Євгенівна, в «Доповненнях до біографії Євгена Михайловича Марковського» пише: Незважаючи на те, що Ольга Сергіївна не розмовляла українською мовою, обидві дочки говорили тільки українською мовою. Одначе, працюючи в бібліотеках вищих учбових закладів, Ольга Сергіївна (яка за станом здоров'я не змогла працювати піаністкою — *Р. П.*) весь час вивчала українську мову». Але сам факт неукраїнського походження дружини бував рятівним для багатьох діячів української культури у 30-х роках, та й пізніше; ця обставина могла вплинути на долю й Є. М. Марковського.

Після звільнення з Бібліотеки ВУАН Є. М. Марковський у 1933—1938 рр. працював у Науково-технічному видавництві... коректором. У 1937—1938 рр. він за сумісництвом уже викладав українську мову та літературу на робітфаці Київського медичного інституту. Одночасно з цим викладав російську мову на т. зв. курсах майстрів соціалістичної праці при 43 заводі в Києві.

У 1938 році, коли фахові кадри української інтелігенції порідили до краю, про Є. М. Марковського, як визнаного спеціаліста з української літератури, мови і фольклору, згадали. «У 1938—41 рр. (до початку Вітчизняної війни),— пише Є. М. Марковський в автобіографії,— я працював у видавництві «Радянська школа» фаховим редактором з мови та завідувачем редакції мови й літератури [...] У 1939—41 рр. викладав українську мову в Київському педінституті. Одночасно з цим у 1940—41 рр. був старшим науковим співробітником Інституту мовознавства Академії наук УРСР».

На цей передвоєнний період припадає і активізація науково-творчої діяльності Є. М. Марковського. Він підготував підручник з української мови для V—VI класів середньої школи. Надісланий на конкурс, цей підручник дістав найвищу оцінку, але у зв'язку з початком війни надрукований не був. Збірник вправ з орфографії для середньої школи був складений Є. М. Марковським у 1941 році на замовлення видавництва «Радянська школа». Рукопис загинув під час німецької окупації.

«Тлумачний словник іншомовних слів в українській мові» був завершений у 1941 році так само на замовлення видавництва «Радянська школа» (спільно з І. В. Губаржевським, тодішнім старшим науковим співробітником Інституту мовознавства АН УРСР). Є. М. Марковському належала частина від літери *О* до кінця. Робота мала позитивні рецензії академіка М. Я. Калиновича і професора І. В. Шаровольського. Доля рукопису залишилась невідомою; мабуть загинув під час німецької окупації.

Тоді ж Є. М. Марковський на замовлення Інституту українського фольклору АН УРСР написав розділ «Українська народна драма» для «Підручника з українського фольклору для вузів». Розділ був позитивно оцінений академіком О. І. Білецьким, членом-кореспондентом АН УРСР П. М. Поповим, М. М. Плісецьким. Але війна перервала підготовку всього підручника на першій стадії редагування.

У фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України зберігаються датовані 1940 роком два варіанти авторського машинопису розділу «Народна драма», підготовленого Є. М. Марковським для цього підручника (ф. 8—2/122, 122а, 122б). Отака драматична, навіть трагічна доля наукового доробку Є. М. Марковського останніх передвоєнних літ.

Про життя в період війни Є. М Марковський залишив свідчення в автобіографії, датованій 12 серпня 1948 року: «У зв'язку з тим, що керівна верхівка видавництва «Радянська школа», в якому я працював перед Вітчизняною війною, втекла з Києва і залишила співробітників без грошей у той саме час, як я з родиною був на окопних роботах, я



Євген Марковський (п'ятий зліва) з групою викладачів і студентів Чернівецького університету. Фото середини 40-х років.

не мав змоги виїхати з Києва і змушений був залишитися на окупованій території. Майже цілий час німецької окупації був безробітний, перебуваючи в Києві до самого вигнання з міста перед відступом німців». Донька ж його, Галина Євгенівна Марковська, у згаданих уже «Доповненнях» додає: «Через поганий зір він був звільнений від військової мобілізації і не брав участі у Вітчизняній війні. В 1941 р., коли почалася Вітчизняна війна, Євген Михайлович не зміг виїхати з Києва, бо з перших же днів війни його сім'я (а потім і він) були мобілізовані на окопні роботи, а коли врешті в кінці серпня вернулися з окопів, Київ уже був оточений подвійним кільцем німців, і виїхати було неможливо».

Далі знов свідчення з автобіографії Є. М. Марковського: «З 1 січня 1942 р. я вважався науковим співробітником Академії наук, потім до травня 1942 р. був безробітним. З травня по жовтень 1942 року числився директором гімназії [2], яка не працювала і не мала ні одного учня. З початку 1942 р. і до 19 жовтня 1943 року (моменту вигнання з Києва) був безробітний».

Про вигнання з Києва Г. Є. Марковська дає таке пояснення: «Коли німецькі окупанти виганяли всіх мешканців Києва з собаками з міста, Євген Михайлович змушений був теж покинути місто і піти єдиною дорогою, якою виганяли весь люд,— на вокзал у товарні вагони, гадаючи десь під Києвом втекти з поїзда, але втекти вдалося лише в Кам'янці-Подільському. Там Євген Михайлович з родиною забрався в глухий куточок на горі, куди німці зовсім не заходили (с. Пижівка Староушицького району) і влаштувався працювати вчителем». Сам же Є. Марковський в автобіографії початок своєї учительської служби в с. Пижівці (тепер — Новоушицького району Хмельницької області) датує 30 жовтня 1943 р. Отже, Є. М. Марковський опинився на близькому його серцю Поділлі ще з 1918—1919 рр.

«З 15 квітня 1944 р. по 15 червня 1945 р. викладав українську мову й літературу в Староушицькій середній школі, виконуючи до 1 січня 1945 р. обов'язки директора, а потім — завуча школи»,— пише Є. М. Марковський у тій же автобіографії.

[2] Українська гімназія в Києві з 1941—1942 рр. містилася в будинку, у якому тепер працює Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (вул. Ярославів вал, 40).

«З 15. VI. 1945 р. був відряджений Народним Комісаріатом Освіти УРСР в розпорядження Чернівецького державного університету, де працював до 1.VIII.48 р. старшим викладачем кафедри української мови. Роботу в університеті залишив за власним бажанням у зв'язку з необхідністю перемінити клімат (у Чернівцях і в околиці хворіють на воло)»,— це так написав у 1948 р. сам Є. М. Марковський в автобіографії для тих, хто мав вирішувати подальшу його долю. А донька Г. Є. Марковська тлумачить причину виїзду з Чернівців інакше: «Він змушений був залишити роботу, незважаючи на відмінну характеристику його праці, бо начебто тим, хто був в окупації, не можна було працювати в таких містах, як Чернівці. Тому довелося йому самому шукати собі роботу».

Про період роботи Є. М. Марковського в Чернівецькому університеті на моє прохання написав розгорнутий спогад з його учнів — Олекса Стратонович Романець, який став навчатися на філологічному факультеті саме тоді, коли там почав працювати Є. М. Марковський: «З Євгеном Михайловичем Марковським ми, першокурсники, увійшли в безпосередній контакт з перших же днів навчального року. Він був літньою, дуже інтелігентною, лагідною, спокійною і скромною людиною з типовим українським характером. Імпонували його вуса, мова і вимова. І хоч він не мав ні ступенів, ні звань наукових, ми його дуже поважали за ерудицію, доброзичливість, людяність [...] Євген Михайлович вражав своїми енциклопедичними знаннями, глибоким проникненням у суть, здавалося б, найдрібніших явищ, чітко виробленою методикою наукового дослідження. Він розглядав кожне явище у всій його складності, звертався до тлумачення його різними авторами, стверджував або заперечував наявні точки зору і все це робив грунтовно, на підставі найавторитетніших джерел. Мушу визнати, що нам, принаймні більшості з нас, привченим сприймати те чи інше положення на підставі однієї-двох цитат з класиків марксизму-ленінізму як істину в найвищій інстанції, така наука давалася нелегко».

О. С. Романець своїми спогадами прояснює причину виїзду Є. М. Марковського з Чернівців: «Звичайно, що за тогочасних умов посилення походу проти української культури, спрямовуваного сумнозвісними нині партійними постановами буржуазного націоналізму», така діяльність Є. М. Марковського не подобалася можновладцям й ідеологічним босам. Запущений постановою ЦК КП(б)У «Про перекручення і помилки у висвітленні історії української літератури в «Нарисі історії української літератури» (1946) маховик набирав прискорених обертів, підсилених серією постанов подібного гатунку. Всі «перекручення і помилки» зводилися до осоружного націоналізму. Тугі паси цього маховика затягли і поважаного студентами старшого викладача української мови і фольклору. На одному з багатолюдних засідань, де завідуючий кафедрою російської мови А. С. Львов — фахівець, як вважалося, з старослов'янської мови, у розумінні якого, наприклад, поняття «диалектические явления» і «диалектные явления» були звичайними синонімами, розносив у пух і прах за «націоналістичні прояви» Є. М. Марковського, були й студенти, бо ж на цьому прикладі нам мали продемонструвати, як рішуче треба боротися з «ворожими проявами».

Досвідченого вченого звинувачували в тому, що часом появи українського народу і його мови він вважав XVI століття, а не «добу формування української нації за капіталізму», тобто XIX ст., за тодішньою догматичною періодизацією суспільного розвитку людства. Не забули нагадати при цьому, що в книзі «Український вертеп» у текстах драм наявні слова «Московщина», «москаль» і «жид», а в одному з пореволюційних записів вертепної драми є й такий «антирадянський» діалог:

— Ой, куди ж ти ідьош,
Куди шкандибаєш?
— У райком, за пайком,
Хіба ти не знаєш?

І бідний Євген Михайлович змушений був визнавати прилюдно свої помилки, каятися. Цього ми не могли зрозуміти. Події ж ці розгорталися невдовзі після включення Закарпатської України до складу УРСР, яке знаменувало собою «свято завершення процесу возз'єднання всіх українських земель в УРСР у складі СРСР». У всіх на пам'яті були слова В. М. Молотова про здійснення споконвічної мрії закарпатських українців, відірваних від решти українського народу ще у XIV ст. Процитувавши відповідне місце з виступу В. М. Молотова, я спитав Євгена Михайловича:

— Чому датування часу формування українського народу і його мови XVI століттям вважається неприпустимою націоналістичною помилкою, коли в офіційній заяві Молотовим чітко сказано, що український народ існував ще у XIV столітті?

— Не знаю. Може, це коректорська помилка,— була дипломатична відповідь звинувачуваного. Думається, що нелегко було сивоголовому вченому прикидатися «незнаєм». Я був дуже наївним, сподіваючись своїм запитанням допомогти вчителеві збутися безпідставних звинувачень. Вийшло ж навпаки, доцент О. П.[3] з кафедри російської літератури кваліфікував моє запитання як результат шкідливості впливу викладача на студентську аудиторію. Моє запитання він «переклав» іронізмом: «Рятуйте! Наших б'ють!»

На початку 1948/49 навчального року Євгена Михайловича вже не було в Чернівцях. Казали, що звільнився за власним бажанням. Наскільки воно було власним, судіть самі!»

Три роки роботи в Чернівецькому університеті — не такий уже й великий період, адже Є. М. Марковський не зміг дочекатися бодай одного випуску студентів, з якими він спілкувався б протягом п'яти років. Але й цього часу йому було достатньо, щоб поставити на належну висоту таку дисципліну, як український фольклор. «Його лекціями з українського фольклору заслуховувалися, як чарівною казкою,— згадує О. С. Романець, зазначаючи, що на лекції при потребі викладач приносив свою книжку «Український вертеп. Розвідки й тексти». — Вже сам вигляд цього тому: тексти, коментарі, численні посилання на різночитання й варіанти, ілюстрації й нотні додатки справляли на нас надзвичайне враження. А ще нас вражало, що курс українського фольклору Євген Михайлович читав за підручником, підготовленим перед війною групою авторів, до складу якої входив і він сам. Він розповів сумну історію цього підручника: машинопис був підготовлений до друку і зданий на виробництво, але друкуванню завадила війна, і він загинув у роки окупації Києва. У Євгена Михайловича зберігся лише власноручний автограф його, за яким він і знайомив нас з курсом українського фольклору. Тоді виникла підтримана усім курсом ідея: скластися всім і на зібрані кошти надрукувати текст втраченого підручника бодай на друкарській машинці. Викладач погодився дати рукопис і через певний час ми мали п'ять примірників частини курсу (на повний не вистачило куцої студентської стипендії). Один з них, яким я користувався і після закінчення університету, читаючи курс українського фольклору, зберігається у мене й досі».

У свою чергу скажу, що мені пощастило слухати у 1953/54 навчальному році блискучі за формою й глибокозмістовні лекції з українського фольклору в Чернівецькому університеті самого О. С. Романця. Це, як тепер з'ясовується, був відблиск лекції Є. М. Марковського.

О. С. Романець засвідчує й таке: «Є. М. Марковському належить дуже велика заслуга у справі пробудження, а точніше, відродження інтересу до буковинського фольклору як керівникові фольклорною практикою студентів (діалектологічною також) у перші повоєнні роки.

[3] О. С. Романець тактовно залишає тільки для посвячених натяк на свого давнього викладача, а згодом і колегу. Смію розшифрувати ці ініціали: Олександр Пулинець, що починав у 20-х роках як україніст, а згодом перейшов на русистику, викладав на філологічному факультеті Чернівецького університету історію російської радянської літератури.

Тоді започаткувалася важлива справа збирання (а пізніше й видання та дослідження) українського пісенного фольклору Буковини і взагалі Чернівецької області».

Г. Є. Марковська повідомила, що в їх родинному архіві зберігається примірник рукопису «Український фольклор» (лекції, читані в Чернівецькому університеті у 1947/48 навчальному році). Цей курс лекцій вартий уваги сучасних дослідників українського фольклору.

Є. М. Марковський посіяв добрі зерна на буковинському грунті: з-поміж його тодішніх учнів виділилися ті, які у 50—90-х роках активно працювали і працюють на ниві фольклористики, мовознавства, літературознавства і літературно-художньої творчості. Це передусім широко цитований тут фольклорист і літературознавець — кандидат філологічних наук О. С. Романець, фольклорист — доктор філологічних наук, професор, нині небіжчик Г. І. Сінченко, мовознавець, автор чи не єдиного на Україні підручника зі старослов'янської мови, кандидат філологічних наук, нині покійний М. Ф. Станівський, (менш відомі) літератори М. Новицький, М. Хромей, М. Сивобородько.

Після Чернівців вороття до Києва, на жаль, вже не було. Там таких, як Є. М. Марковський, «приводили до тями». Не могли допомогти йому вчені, які добре знали ціну Є. М. Марковському. Адже ще зовсім недавно член-кореспондент АН УРСР П. М. Попов у своєму огляді «Вивчення фольклору в Академії наук УРСР за 25 років її існування (1919—1944)» назвав видання «Український вертеп. Розвідки й тексти» Є. М. Марковського серед кількох «капітальних книг», виданих Етнографічною комісією ВУАН за весь період її існування (1920—1931 рр.) [4]

Є. М. Марковський опинився на протилежному кінці України — в Сумському педагогічному інституті: спочатку старшим викладачем української мови, а згодом і завідувачем кафедри тієї ж української мови. «Весь час йому доводилося багато і напружено працювати, виконуючи подвійне викладацьке навантаження, бо доводилося читати лекції ще й за тих викладачів, яких відряджали у творчу відпустку писати кандидатські дисертації»,— пише у своїх «Доповненнях...» донька Г. Є. Марковська. А сам Є. М. Марковський в автобіографії коротко констатував у 1948 році: «Наукового ступеня і звання не маю, але маю підготовлену дисертацію на тему «Українська народна драма». Нікому, однак, ні в Сумах, ні в Києві не було діла наприкінці 40-х — протягом 50-х років до вченого з такою репутацією. Тим більше, що у 1957 році він пішов (чи його «пішли») на пенсію. «Непосильна робота і важкі життєві умови (маленька на трьох чоловік сира кімната, так що його письмовий стіл стояв у такій же сирій кухонці, без усяких зручностей) не сприяли здоров'ю і творчій праці. Він встигав лише іноді написати невеличкі статті та зробити доповіді на конференціях, з'їздах, симпозіумах (у Києві, Харкові, Москві)»,— пише Є. М. Марковська.

Непристосований до «прекрасних» умов радянського життя, Є. М. Марковський ішов на пенсію, наївно вірячи, що, як тільки надійде його черга, на якій він стояв десять років, він, нарешті, одержить квартиру. Але ж його, згідно з законодавством, зняли з черги як такого, що вже не працює в штаті інституту. І тільки у 1968 році, через двадцять років життя в Сумах, коли донька одержала гарну квартиру, Є. М. Марковський зміг по-людськи жити і працювати. На жаль, не було вже здоров'я, погіршувався зір.

До виходу на пенсію і трохи після цього, протягом кільканадцяти років сумського періоду життя, Є. М. Марковському не вдалося опублікувати жодної наукової праці. Коли відділ фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР готував до друку перший том колективної монографії «Українська народна твор-

Мистецтво, фольклор, етнографія. Наукові записки Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Т. І—ІІ.— К., 1947.— С. 64.

чість», що вийшов у 1958 році, автором розділу «Народна драма» було затверджено не Є. М. Марковського, як найавторитетнішого знавця цього предмета, а іншого атора — П. П. Пономарьова, нібито озброєного марксистсько-ленінською методологією.

У перше повоєнне п'ятнадцятиріччя де-не-де проскакують індиферентні згадки про Є. М. Марковського у фольклористичних і мистецтвознавчих працях (*Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русский театр. От истоков до середины XVIII в.— М., 1957.— С. 392; *Архімович Л. Б.* Українська класична опера. Історичний нарис.— К., 1957.— С. 28—29; Українська народна творчість. Том І.— К., 1958.— С. 720—724 (розділ «Народна драма»; автор — П. П. Пономарьов); *Волошин І. О.* Джерела народного театру на Україні.— К., 1960.— С. 130, 133). Усі ці автори посилаються на працю Є. М. Марковського тільки з необхідності процитувати текст вертепної драми, не вдаючись до будь-яких оцінок самої праці свого попередника.

На початку 60-х років знаходимо посилання на книжку Є. М. Марковського і в статтях про вертеп в енциклопедичних виданнях: «Українська радянська енциклопедія» (перше видання: т. 2, 1960, с. 321; друге видання: т. 2, 1978, с. 194); «Театральная энциклопедия» (т. 1.— М., 1961.— С. 930). Але першою була «Енциклопедія українознавства» (т. 1.— Париж Нью-Йорк, 1955.— С. 232), на жаль, донедавна недоступна на Україні.

Незважаючи на несприятливі умови життя, пенсіонер Є. М. Марковський на хвилі «хрущовської відлиги» наприкінці 50-х — у 60-х роках, в міру фізичних сил, активізує свою наукову діяльність. Він зрідка виступає на сторінках наукових збірників і журналів. Учений вдало поєднує свої глибокі знання в обох ділянках філології і пише ряд праць на стику літературознавства й мовознавства на матеріалі давньої української літератури. 15—20 грудня 1969 року він виступає в Харкові на Міжвузівській науковій конференції, присвяченій V Міжнародному з'їздові славістів, з доповіддю «До характеристики мови українських інтермедій XVII—XVIII століть», і однойменна праця на основі цієї доповіді вийшла друком у збірнику «Питання історичного розвитку української мови» (Видавництво Харківського державного університету, 1962.— С. 97—124). Наступного року виходить його грунтовна рецензія на збірник «Українські інтермедії XVII—XVIII ст.» (К., 1960/під назвою «Збірка українських інтермедій» (Радянське літературознавство.— 1963.— №1.— С. 143—145). Рецензент зробив настільки слушні зауваження щодо принципів підготовки текстів та їх коментування, що без врахування цих зауважень у подальшій текстологічній роботі наші літературознавці-медієвісти не мали права обійтись. А щодо самих інтермедій, то їх слід перевидати тільки з урахуванням слушних мовних рекомендацій Є. М. Марковського.

На підставі мовного аналізу анонімної російської шкільної драми «Венец Димитрию», авторство якої російський літературознавець П. Н. Берков приписував учителеві Ростовської школи, організованої на початку XVIII ст. українцем Димитрієм Ростовським (Данилом Тупталом), росіянинові Євфимієві Морогіну, відмовляючи в авторстві іншому вчителеві цієї школи — українцеві Іванові Мальцевичу на тій підставі, що, нібито, у мові цього твору українізми зовсім відсутні, Є. М. Марковський у статті «До питання про автора шкільної драми «Венец Димитрию» (Мовознавство.— 1970.— № 6.— С. 66—69) відкидає категоричні твердження П. Н. Беркова, доводить наявність українізмів у мові твору і доходить до висновку, що у питанні авторства «перевагу, безперечно, треба віддати Іванові Мальцевичу, а не Євфимію Морогіну». Принципово важливим є висновок нашого вченого, що «питання про транслітерацію при виданні пам'яток як давньоросійського, так і давньоукраїнського письменства набуває особливої гостроти, бо спотворення фонетичної сторони текстів у виданнях такого типу стало досить частим явищем, а атрибуція пам'яток давньої літератури становить обов'язок не тільки лінгвістів, а й літературознавців [...]

Треба, очевидно, ще раз уважно переглянути правила транслітерації. навіть у майбутніх виданнях, призначених тільки для літературознавців, усунувши з них усе, що може сприяти стиранню їх діалектних особливостей. Це важливо зробити саме тепер, коли і в російському, і в українському літературознавстві одним із першочерговим завдань є видання літературної спадщини».

Отак дипломатично висловлювався Є. М. Марковський у важливому питанні, що стосується оборони давньоукраїнської літературної спадщини від постійних безпардонних зазіхань північного сусіда.

Відомі ще дві статті Є. М. Марковського, присвячені питанням культури сучасної української мови: «Ще про недогляд у підручниках» (Українська мова та література в школі.— 1965.— № 9.— С. 66—70) і «Ох, і трудно ж вивчати українську мову» (Дніпро.— 1965.— № 11.— С. 145—147).

А про фольклор Є. М. Марковський у повоєнний час не друкує, здається, жодної праці. Двадцять років навколо його імені створюється фігура умовчання. Нарешті, під кінець 60-х років з'являється перша скупа оцінка книжки Є. М. Марковського «Український вертеп»: І. П. Березовський у монографії «Українська радянська фольклористика. Етапи розвитку і проблематика» К., 1968.— С. 78), оцінюючи роботу Етнографічної комісії ВУАН, серед ряду «цінних наукових праць» відзначає згадану книжку Є. М. Марковського, фактично тільки повторюючи оцінку, дану за двадцять років до цього П. М. Поповим, але далі І. П. Березовський назвав Є. М. Марковського серед тих, хто у 20-х роках розширював предмет дослідження в українській фольклористиці, тобто вводив до її сфери і народну драму (с. 145).

Книжка Є. М. Марковського стає відомою й за кордоном. Видатний польський учений, дослідник світового лялькового театру, Генрик Юрковський називає книжку Є. М. Марковського у своїй капітальній монографії «Історія театру ляльок» [5], власне у переліку використаної літератури, а висвітлюючи питання про час виникнення українського вертепу, услід за Є. М. Марковським ставить під сумнів дату «1591» і стверджує дату «1666», яка, мовляв, «дозволяє визнати його популярність уже в тому часі» [6].

Відомий російський фольклорист В. Є. Гусєв у 1973 р. виступає на VII Міжнародному з'їзді славістів у Варшаві з доповіддю «Романтизм у Польщі і ляльковий театр слов'янських народів», у якій спирається на аргументи Є. М. Марковського в обороні Еразма Ізопольського щодо вірогідності його свідчень про бачену ним вертепну скриньку у Ставищах з датою «1591 рік». В. Є. Гусєв вважає оцінку Є. М. Марковським статті Е. Ізопольського «більш об'єктивною», ніж оцінка І. Франка: «Поділяючи сумніви в датуванні давнішнього вертепу і погоджуючись з Франком у тому, що польський текст, який наводить Ізопольський, не можна вважати фольклористичним документом, Марковський переконливо захищає Ізопольського від решти звинувачень (зокрема, в світлі інших матеріалів доводить вірогідність опису будови вертепу)» [7].

Така позиція В. Г. Гусєва сприяла підвищенню авторитету Є. М. Марковського в очах українських фольклористів на початку 70-х років, коли почався новий похід проти української культури. Бо

[5] Jurkowski Henryk. Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu. Warszawa: PIW, 1970, s. 259.

[6] *Там же.*— С. 85. Щоправда, коли 8 січня 1993 року у своєму вступному слові на відкритті міжнародного фестивалю лялькових театрів «Різдвяна містерія» та симпозіуму «Традиції різдвяної драми в театрі ляльок» у м. Луцьку в присутності почесного президента УНІМА Г. Юрковського я обстоював дату «1591 р.» як умовний відклик українського вертепу, то знайшов в особі Г. Юрковського палку підтримку, про що він сказав у своєму заключному виступі, назвавши Е. Ізопольського таким, що заслуговує повної реабілітації.

[7] История, культура, этнография и фольклор славянских народов: VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973 г. Доклады советской делегации.— М., 1973.— С. 315.

нічим іншим, як лише посиленням в цей час антиукраїнських утисків, не можна пояснити той факт, що М. С. Грицай у своєму навчальному посібнику для студентів університетів та педінститутів «Українська драматургія XVII—XVIII ст.» (К., 1974.— С. 166—168), так само, як багато його попередників у 50—60-х роках, тільки цитує тексти з книжки «Український вертеп», а додаючи список рекомендованої літератури до розділу «Вертепна драма» (с. 188), може, й не з власної волі, вважає за можливе не рекомендувати широко цитований ним збірник Є. М. Марковського.

У підручнику ж для студентів філологічних факультетів університетів (М. С. Грицай, В. Г. Бойко, М. Ф. Дунаєвська. Українська народноетична творчість.— К., 1983), той самий М. С. Грицай уже відносить «Український вертеп» Є. М. Марковського до «низки визначних праць» (с. 19—20), додаючи: «Важливе значення мала книга Є. Марковського «Український вертеп» (1929), де вперше було зібрано більшість варіантів п'єс».

У 1985 р. вийшов збірник «Фольклорний театр народов СССР» за редакцією О. Кайдалової (М., 1985), де у «Вступі (с. 14) та у статті В. Є. Гусєва «Фольклорно-драматическое творчество восточнославянских народов» (с. 42—43) є посилання на Є. Марковського.

Цілковиту реабілітацію праці Є. М. Марковського «Український вертеп», як і його неопубліковані праці про українську народну драму з фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського АН України, здійснив Й. Ю. Федас у своїй книжці «Український народний вертеп (у дослідженнях XIX—XX ст.» (К., 1987). Дослідник посилається на авторитетну думку маститого вченого, розглядаючи такі питання, як «вивчення вертепу» (с. 11), «класифікація народного вертепу»[8] (с. 22—26), «походження народного вертепу» (с. 42—44, 47, 51, 53), «джерела народного вертепу» (с. 59), «творці і носії народного вертепу» (с. 101), «шляхи історичного розвитку народного вертепу» (с. 128, 132). І хоч подекуди Й. Ю. Федас згоджується не з усіма поглядами Є. М. Марковського, як от у питанні про застосування територіального принципу у згрупуванні варіантів вертепної драми, вважаючи територіальний принцип таким, що «не відповідає вимогам, що ставляться до наукової класифікації фольклору» (с. 26; думка, що її вперше висловив у своїй рецензії І. П. Єрьомін), однак у висновках Й. Ю. Федас відносить книжку Є. М. Марковського «Український вертеп» до низки праць тих учених, у яких «є чимало цінних спостережень і висновків, що, безперечно, сприятиме всебічному вивченню цього унікального явища» (с. 140), називає цей збірник «єдиною спробою на Україні окремого видання вистав (треба б: п'єс, а ще краще — текстів — *Р. П.*) вертепу і фольклорного театру загалом» (с. 142).

Цього Є. М. Марковський уже не прочитав. Остаточно осліпнувши протягом останніх років життя, він уже не міг працювати, хоч до останніх днів зберігав світлий роум. Помер Євген Михайлович Марковський у Сумах 11 серпня 1983 року на дев'яностому році життя.

Ніхто не відгукнувся на цю смерть у науковій пресі: не згадали мовознавці, не згадали й фольклористи. Про неординарного вченого-філолога з класичною університетською освітою старого зразка забули.

Науковий доробок Є. М. Марковського невеликий, але вагомий. Учений не мав можливості розгорнути широку творчу активність, не множив кількості своїх праць, але те, що вийшло з-під його пера, виважене і дуже серйозне, а тому й не загубилося в морі друкованої продукції, хоч як дехто й не робив навколо Є. М. Марковського фігури умовчання. Його ім'я не потрапило ні до першого, ні до другого

[8] Використовую визначення, дані Й. Ю. Федасом, починаючи з назви його книжки, хоч не бачу сенсу у визначенні «Народний вертеп». Може бути поняття «народний ляльковий театр» на відміну від професіонального лялькового театру, але вертеп — це і є тільки український народний ляльковий театр, отже словосполучення «народний вертеп» — штучно придумане Й. Ю. Федасом.

видань «Української радянської енциклопедії», ні до «Українського радянського енциклопедичного словника», ані до «Української літературної енциклопедії», третій том якої на літеру «М» пішов до друку без Є. М. Марковського (хоч стаття про батька його, М. М. Марковського, за відсутністю ширших відомостей про нього, згадана дуже коротко й неточно: «Марковський Євген (1893), літературознавець; досліди літератури середньої доби, про І. Котляревського; «Український вертеп. Розвідки й тексти», т. 1 (1929)». І все...

Щодо І. Котляревського, то трапилося непорозуміння, бо Є. М. Марковський насправді не написав жодної праці на цю тему, зате писав багато про І. Котляревського його батько — Михайло Миколайович Марковський [9].

Нашим ученим-філологам слід серйозно зацікавитись особистим архівом Є. М. Марковського, перевезти його до фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського АН України, взяти з нього найцінніші рукописи неопублікованих праць, як от велику монографію про мову українських інтермедій XVII—XVIII ст., монографію про українську народну драму і підготувати до друку збірник опублікованих і неопублікованих праць ученого. Євген Михайлович Марковський, переслідуваний і гнаний тоталітарною системою, уник кон'юнктурної запобігливості перед панівною ідеологією. Він повинен зайняти в наших філологічних науках належне йому місце і функціонувати в сучасному науковому процесі на повну силу.

Ростислав *ПИЛИПЧУК*

Київ

elib.nplu.org



ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

ПЕРЕКАЗИ ПРО ІРЖАВЕЦЬКУ ЧУДОТВОРНУ ІКОНУ БОГОМАТЕРІ В ПОЕЗІЇ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Святині духу народного живуть і оберігають нас навіть тоді, коли ми не впевнені, чи існують нині вони реально, чи вже втрачені, перейшли до світу ідей, символів. Так стало і з Іржавецькою іконою Матері Божої, знаменитою впродовж віків як покровительку-захисницю запорозьких козаків. Тяжко й подумати, що ми ніколи не побачимо її. Адже з цим образом пов'язані і безмежна віра у заступництво Пречистої, і найтрагічніші події визвольної боротьби України.

Переповідають, що давніше, за часів козаччини, була ця ікона на Січі, у церкві св. Покрови. Вона була захисницею рицарів Запорожжя, а коли на козаків чекала поразка, сльози росили лик святої. «Плакала» Матір Божа і перед Полтавською битвою; запорожці на чолі з Костем Гордієнком — спільником Івана Мазепи — взяли її з собою до Полтави. І розділила вона гірку долю переможених козаків. В одному з найкращих своїх творів, сповненій трагічно-урочистого звучання, в поемі «Іржавець» Т. Г. Шевченко писав:

Як мандрували день і ніч,
Як покидали запорожці
Великий Луг і матір Січ
Взяли з собою Матір Божу,
А більш нічого не взяли,
І в Крим до хана понесли
На нове горе-Запорожжя.

Життя під кримським ханом, на чужині, не було солодким — туга за рідним краєм точила серце.

Мордувались сіромахи,
Плакали, і з ними
Заплакала Матір Божа
Сльозами святими,
Заплакала милосердна,
Неначе за сином.
І Бог зглянувсь на ті сльози,
Пречистії сльози!
Побив Петра, побив ката
На наглій дорозі.
Вернулися запорожці,
Принесли з собою
В Гетьманщину той чудовий
Образ Пресвятої.
Поставили в Іржавиці
В мурованім храмі.
Отам вона й досі плаче
Та за козаками.

Після смерті Петра I та укладання політичних угод між Москвою і Кримом у 1734 році повернулись запорожці в Україну. Невеликий їх загін став майже в самому центрі Гетьманщини у селі Іржавці (нині Чернігівщина). Принесли й ікону. Вирішили громадою будувати новий храм святій Троїці. А поки йшло будівництво, як переповідає Іржавецька легенда, сховали образ у дуплі — чи верби, чи липи, вже забулось,— подалі від хижого ока царських посіпак. Коли храм було зведено, ікона «об'явилась»: засяяв лик Матері Божої і сяйво вирвалося з розлому дерева. Селяни урочисто внесли запорозьку святиню у нову церкву. Сталося це 24 травня (за старим стилем), імовірно, 1736 року.



1. Троїцька церква в Іржавці.
Фото кінця 20-х років.

Майже два століття цей день храмового свята перетворювався на своєрідне паломництво прихожан з Іржавця та навколишніх сіл, тих віруючих, які особливо зберігали пам'ять про Запорожжя. Був серед тих паломників і геній України — Тарас Григорович Шевченко. Слухав сумну розповідь про полтавський розгром і поневіряння козацької святині.

Розказали кобзарі нам
Про війни і чвари,
Про тяжкеє лихоліття...
Про лютії кари,
Що ляхи нам завдавали —
Про все розказали.
Що ж діялось по шведчині!
То й вони злякались!
Оніміли з переляку,
Сліпі небораки.
Отай тії воєводи,
Петрові собаки,
Рвали, гризли...

Коло Іржавецької ікони гуртувались найбільш відомі роди українського козацтва, а потім і дворянства: Стороженки, Тарновські, Титаренки, Каньовські, Капністи, Сікорські. Образ Пречистої благословляв і родину Ревуцьких: у Іржавецькій церкві хрестили Дмитра та Левка Ревуцьких, які стали гордістю нашої культури, тут брав шлюб і хрестив свого сина Левко Миколайович Ревуцький.



2. Іржавецька чудотворна ікона Богоматері. Фото кінця 20-х років.

Коли у 20-і роки вирішено було видавати повне зібрання творів Т. Г. Шевченка, видатний філолог, згодом академік Сергій Іванович Маслов (до речі, товариш і університетський однокурсник Дмитра Ревуцького, хрещений батько його сина Валеріана) [1] готував коментарі до поеми Т. Г. Шевченка «Іржавець». У зв'язку з цим він їздив до села, сфотографував загальний вигляд Троїцької церкви та ікону Богоматері [2]. Саме цій людині ми завдячуємо тим, що можемо хоча б з

[1] Відомому вченому професору Ванкуверського університету п. Валеріану Ревуцькому авторка вдячна за допомогу в розшуканні матеріалів про Іржавецьку ікону.

[2] Негативи зберігаються у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка.— ІЛ., ф. І., № 801.

відбитків побачити, якими святинями володіли. А що ж за вишукана краса був той образ: м'яке жіноче обличчя, зосереджений і зжурений погляд малого дитяти, коштовний барокковий оклад з дорогоцінного металу унизаний перловими разками та оздоблений дорогоцінним камінням.

Доля шанованого протягом століть образу трагічна. Те, що не змогла знищити петровська навала, знищила сталінська. 1936 року комсомольці, члени сільського осередку «Безбожник» почали масово палити ікони. Тягли образи з батьківських хат, кидали у вогнище. А найбільш завзята активістка Настя З.— на очах у скам'янілих від жаху старших селян — начебто власноруч вкинула у полум'я образ Пречистої. Згодом зруйнували і Троїцьку церкву.

Та не хочеться на такій сумній ноті завершувати ці рядки. Бо є надія, що селяни нинішнього, збудженого від довгого тяжкого сну Іржавця вирішили заново звести храм таким, яким він був раніш. І сподіваються — попри все сподіваються, що не згоріла в тому диявольському полум'ї українська святиня, що знову об'явиться образ Іржавецької Богоматері.

Валентина КУЗИК

Іржавець — Київ

О. П. ДОВЖЕНКО І ШЕВЧЕНКОВА ПІСНЯ

Постійна заглибленість у народнопісенні джерела кровно ріднила видатного митця України О. П. Довженка з Т. Г. Шевченком. «Довженко,— засвідчував свого часу письменник Дмитро Косарик,— багато знає пісень. Пісня його стихія... З піснею встає і лягає з піснею».

Серед пісень, які любив, співав сам чи використовував у власних творах всесвітньовідомий майстер кіно і слова, окреме місце належить, до речі, й тим, що ввійшли в народну скарбницю з невмирущої поетичної спадщини Великого Кобзаря.

Уже в дитячі роки, коли навесні широко розливалась Десна і Довженкові однокласники дружно сідали в човни, щоб досхочу наплаватись, білоголовий Сашко, переповнений романтичним сприйманням навколишньої краси, залюбки наспівував:

Хочеться дивитись, як сонечко сяє,
Хочеться послухать, як море заграє,
Як пташка щебече, байрак гомонить...

Пісенні рядки з Шевченкової поеми «Гайдамаки» тоді вже, виявляється, були співзвучні з весняним настроєм хлопця.

Навчаючись у школі, майбутній автор «Зачарованої Десни» з головою поринув у вир революційних подій 1905 року. Разом із своїми однолітками сміливо співав революційні пісні. Для загального співу підібрав, зокрема, й пісню про славного козака Максима Залізняка теж на слова Тараса Григоровича:

Мати Україна по лісу блукає,
Синів своїх вірних до себе скликає...

Максим Залізняк оспіваний Тарасом Шевченком як ватажок гайдамацького руху 1768 року, відомого в історії під назвою Коліївщина. Син селянина з Медведівки, що на Чигиринщині, він тринадцятирічним сиротою потрапив на Запоріжжя, наймитував, був послушником у Мотронинському козацькому монастирі. В Холодному Яру біля цього монастиря Максим зібрав повстанський загін з кількасот чоловіків і захопив Жаботин, Смілу, Черкаси, Корець, Богуслав, Канів, Лисянку.



1. Тобі наш Кобзарю.
Графічна композиція Є. І. Храпко, 1990.

Під Уманню до нього приєднався з численним козацьким загоном сотник Гонта. Але загін царського полковника Гур'єва підступно роззброїв і ліквідував гайдамацький табір. Залізняка катували, випекли тавро і зіслали в Нерчинськ на каторгу.

Т. Г. Шевченко присвятив Максиму хвилюючі поетичні рядки, які стали згодом народною піснею:

Гей, літає орел сизий
Попід небесами,
Гуля Максим, гуля батько
Степами, лісами.

Гей літає орел сизий,
А за ним орлята.
Гуля Максим, гуля батько,
А за ним хлоп'ята...

Цю пісню (вона закінчується словами: «Залізняк їде Чорним шляхом, за ним гайдамаки»), за спогадом відомого українського актора Степана Шкурата, Довженко з великою увагою і любов'ю слухав, працюючи над створенням своїх безсмертних кінострічок.

Шевченків «Заповіт» з ініціативи О. Довженка в його студентські роки (1911—1914) розучувала й співала молодь сусіднього з Глуховом села Берези. Там часто бував Довженко в свого найближчого друга по Глухівському вчительському інституту Петра Фурси і разом з ним організовував сільські молодіжні вечорниці. Декілька таких вечорниць друзі-студенти присвятили пам'яті Великого Кобзаря, портрет якого висів на видному місці в хаті Петрових батьків.

Шевченків «Заповіт» у Довженка, між іншим, співають бійці-таращанці (кіноповість «Щорс»), проводжаючи в останню дорогу «батька» Боженка. З приводу зйомок цієї сцени митець залишив свій теплий спогад: «Псьол. Вулиці Багачки. Люде. Краєвиди з гори. Там ми ховали Боженка, несли житами понад лугом. Урочисті панорами під героїчним небом, під хмарами такої краси і такого пафосу всесвітніх змагань велетнів і пророків, що пісні «Як умру, то поховайте» не можна було співати, і артисти тремтіли од хвилювання і співали глухо, придавленими голосами, а Боженко лежав у них на плечах на своїх носилках і плакав не акторськими, а справжніми сльозами...»

Одну й ту ж українську народну жартівливу пісню «Од села до села танці та музики» кожен по-своєму використовують Т. Г. Шевченко в поемі «Гайдамаки», а О. П. Довженко в кінотворі «Земля».

За свідченням старожилів Яреськ, працюючи над «Землею», Олександр Петрович з великою любов'ю наспівував Шевченків «Садок виш-

elib.nplu.org

невий коло хати». В числі улюблених була в нього й глибоко драматична пісня, що стала народною, «Реве та стогне Дніпр широкий» з Шевченкової балади «Причинна».

Рядки з останньої Довженко майстерно вплітає в тканину тексту кіноповісті «Щорс». Її мелодією починається «Поема про море», яка одразу ж переносить нас у гірку давнину, щоб ми пам'ятали й ніколи не забували її і з висоти днів завтрашніх ще більше цінували своє сучасне.

Називаючи Тараса Шевченка батьком української поезії, О. П. Довженко вкладав. безумовно, в це визначення й високу оцінку його пісенної спадщини. Він звертався до неї в різні часи свого непростого життя, високо її цінував і невтомно пропагував.

Віталій ПРИГОРОВСЬКИЙ

Ніжин

ПЛАТОН БОРИСПОЛЕЦЬ І ТАРАС ШЕВЧЕНКО

Вшановуючи пам'ять великого Кобзаря, ми мусимо згадати кожного, з ким тією чи тією мірою були пов'язані життя і творчі стосунки Т. Г. Шевченка. Серед таких помітно вирізняється постать значного художника середини XIX ст. Платона Тимофійовича Бориспольця.

Народився Платон Тимофійович 1805 р. в с. Гоголеві Броварського району на Київщині. Батько майбутнього художника Тимофій Никифорович був на той час досить освіченою, інтелігентною людиною, 1801 року він видавав журнал: «Мой досуг», а пізніше працював на Полтавщині (нині Київщина) в м. Баришівці губернським прокурором і був знайомий з Т. Г. Шевченком. Сюди до нього заїздив поет: «Їздили в Бровари, Гоголів і в Баришівку, де відвідали старого прокурора Бориспольця» [1].

Перебуваючи в Гоголеві, на батьківщині художника П. Т. Бориспольця, Т. Г. Шевченко зустрічався з селянами, цікавився їх побутом, робив замальовки, збирав зразки народної творчості, що знайшло своє відображення в його творах [2].

Старий Борисполець хотів, щоб його син був офіцером і віддав його на виховання у м. Петербург у 2-ий кадетський корпус. 1823 року Платон закінчує навчання і поступає на службу в артилерію. Маючи надзвичайно багатогранну натуру, П. Борисполець, крім служби в артилерії, водночас навчається в штабі великого князя Михайла Павловича, влаштовує креслярню при артилерійській технічній школі, там викладає (безкоштовно) механіку і розробляє рисунки зброї [3].

Така діяльність офіцера царської армії викликала подив і захоплення навіть у вищих колах царської знаті, а цар Микола І зацікавився особою Платона Бориспольця. Отже, він міг мати блискучу військову перспективу, та люблячи понад усе мистецтво, Платон Тимофійович присвячує йому своє життя. Перебуваючи на службі в артилерії, П. Борисполець починає відвідувати класи живопису Петербурзької академії художеств, і хоча вивчав малювання і живопис уривками між службовими заняттями, він полишив позаду всіх своїх колег. Вже 1836 р. Платон Тимофійович одержує 2 золоті й 2 срібні медалі за картину «Артилерійський парк з видами Смольного монастиря», а наступного ще дві срібні за малюнки з натури і живопису.

1839 р. Борисполець назавжди пориває з військовою службою і присвячує себе мистецтву. Аби вдосконалити свої знання з живопису,

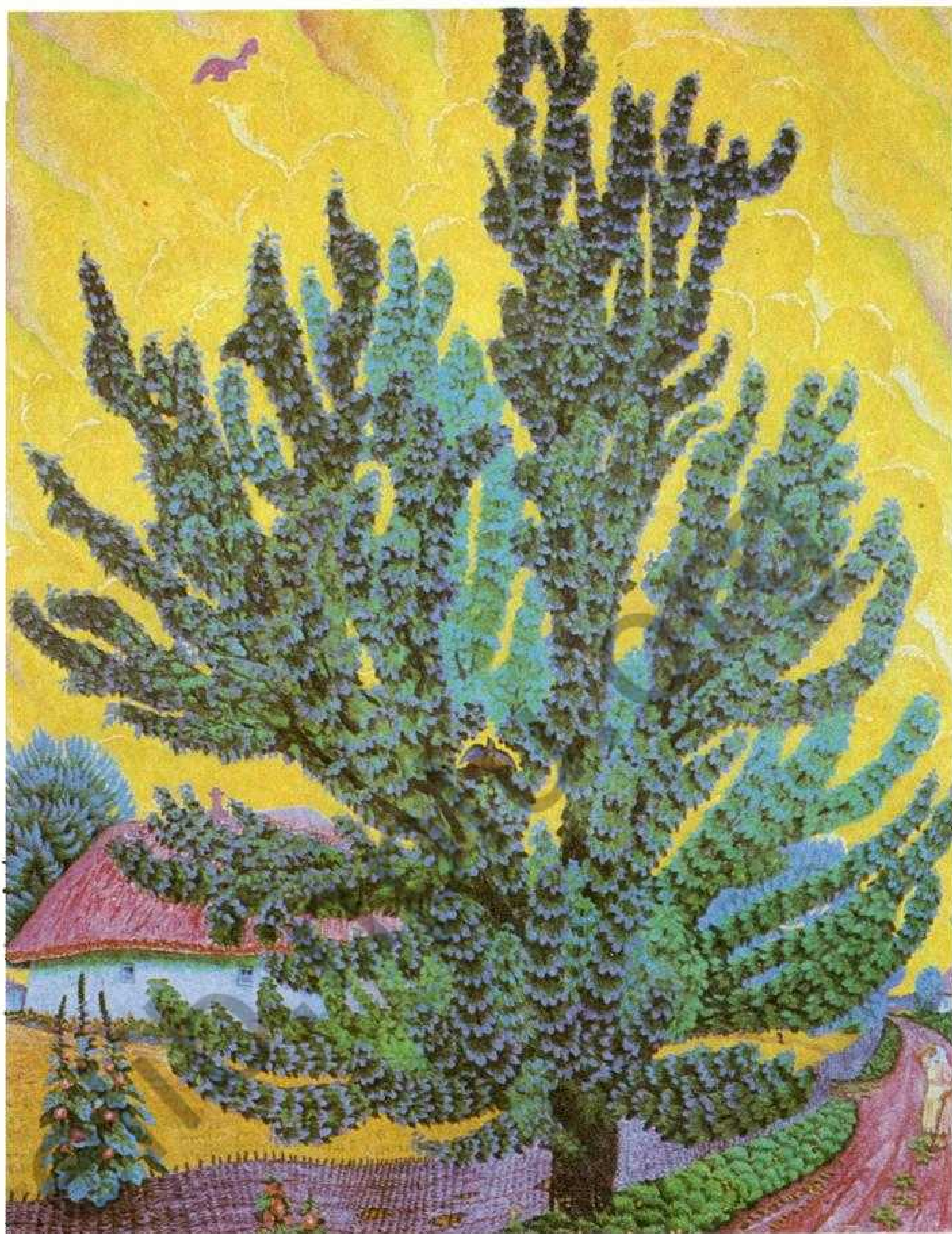
[1] Див.: *Шевченко Т. Г.* Твори.— 1954.— Т. 4.— С. 388.
[2] Див.: *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів у 5-ти томах.— Т. 3.— С. 19; Т. 4.— С. 388.
[3] Див.: *Рамазанов Н.* Материалы для истории художеств в России.— М., 1863.— Кн. І.— С. 3.



О. Семерня.
День народження.
Фото В. Д. Хлібцевича.
Темпера. 1985.



Хор «Гомін»
на Купальських святах в Гідропарку
м. Києва.
Фото В. Д. Хлібцевича,
1993.



В. Падун.
Біля хати.
Темпера.
Дніпропетровськ,
1987.

П. Борисполець готується до поїздки за кордон. Збираючи на це кошти, він пише 28 образів на замовлення рязанського поміщика Шувалова. В цей же час створює дві картини: «Олександр Македонський приборкує Буцефала» та «Образ Воскресіння Христа». Остання робота заслуговувала Великої золотої медалі Петербурзької академії художеств, що надавало право на безкоштовну поїздку за кордон. На присвоєння цієї медалі П. Т. Борисипольцю наполягав також і К. П. Брюллов, який високо цінував його талант. Але за статутом Академії великою золотою медаллю нагороджувались люди певного віку, а П. Борисполець був старший і йому було відмовлено. Замість цього зібрання Академії запропонувало П. Т. Борисполыцю звання академіка, але ображений художник відмовився.



1. Виступ на Шевченковому вечорі фольклорного ансамблю с. Волошинівки Роменського району Сумської обл.

Пізніше голова Товариства сприяння художеств Ф. І. Прянишников замовляє П. Т. Борисипольцю написати картину «Образ Воскресіння Христа» для поштамської церкви в Петербурзі, котру було виконано і 1841 р. її там розмістили.

Поповнивши свої кошти за рахунок такого замовлення, П. Борисполець 1843 року виїздить до Парижа. При від'їзді Товариство сприяння художеств також надало йому грошову допомогу. В Парижі Борисполець найняв велику майстерню і створює тут картини «Відпочинок святого сімейства» та «Проповідь Первозванного Апостола Андрія диким скіфам і встановлення ним святого хреста на горах Київських». Картина відображає легенду, яка пов'язує назву гори з освяченням її в І ст. н. е. апостолом Андрієм Первозванним, який ніби провістив виникнення м. Києва. В XII ст. на Андріївській горі збудовано Андріївський монастир і при ньому засновано першу на Русі жіночу школу з вишивальною майстернею. Потім упродовж кількох століть тут споруджувалися різні храми і до нас дійшов останній — споруда середини XVIII ст.— Андріївська церква. В ній і дотепер експонується згадана картина, один з неперевершених зразків українського мистецтва 1-ої половини XIX століття. Спочатку в 1866 році Платон Борисполець дарує цю картину Петербурзькому Митрополитові Арсенію, який офірував її Києво-Андріївській церкві в дні її сторічного ювілею. Тут же в Парижі в 1847 році П. Т. Борисполець написав свою знамениту копію з картини Тиціана «Покладення в труну Христа Спасителя». Петербурзька Академія художеств визнає її вартість, закуповує за 1 тис. крб. і замовляє другу копію теж з картини Тиціана «Муки св. Петра Домініканця». Ця картина знаходилася у Венеції, в церкві св. Петра і Павла. Платон Борисполець полишає Париж і в 1848 р. виїздить до Італії, де пише з натури «Вид Риму», «Дівчина з собакою»,

«Ісус в вертограді» та ін. Тут же ним писано кілька образів для православної церкви, відкритої коштами Демидова. Та найбільш значною роботою, задля якої приїхав до Італії, була копія знаменитої картини Тиціана «Муки св. Петра Домініканця». Умови для роботи вкрай нестерпні — церква була холодною, кругом протяги, відсутнє нормальне денне освітлення. Малювати доводилось лише в певний час, коли сонячні промені проникали через вікно і посилювали освічення оригіналу. За таких умов, не витримавши нестерпного холоду і протягів, а також нестачі достатнього освітлення, художник почав втрачати зір. У 1850 році, будучи вже сліпим на одне око, П. Бориполець закінчує роботу і відправляє її в Петербург. Визнавши роботу бездоганною, Академія художеств закупляє її за 2,5 тис. крб. У 1852 році П. Борисполець зовсім втрачає зір і повертається в Париж на лікування. Витративши всі кошти на лікування і загубивши надію на заняття живописом, художник розпочав вчитись гри на арфі. З цього часу арфа стає незмінним супутником його життя.

Не маючи зовсім коштів на повернення до Росії, Платон Борисполець мандрує з арфою по Європі, а стрівши в Варшаві привезене з Петербурга тіло померлого там португальського посланника, у везеній назад труні, повертається в Росію.

У Петербурзі Платон Тимофійович відвідує Академію художеств де зустрічається з своїми «старыми и искренними — як писав Т. Г. Шевченко у своєму щоденнику [5],— друзьями»: підполковником М. П. Зимбулатовим і Т. Г. Шевченком. Тут Борисполець разом із Зимбулатовим і Шевченком обходять виставки. Весь день вони провели в спогадах. Зауважимо, що П. Т. Борисполець подружився з Т. Г. Шевченком в Академії художеств, тут вони разом навчалися по класу батального живопису. Пізніше про це Т. Г. Шевченко згадує в листах часів заслання. Так, в листі до Я. Г. Кухаренка від 1 квітня 1864 року він пише: «То ти їм нагадай, коли сам здоров згадаєш, як ми з Бориспольцем з вами попрощалися, не доїзджаючи Олександровського корпусу» [6].

Крім Т. Г. Шевченка, в колі друзів П. Т. Бориспольця ми бачимо К. П. Брюллова, скульптора К. М. Климченка, живописця Г. К. Михайлова, поета Ф. Г. Аралова. Платон Борисполець дуже любив товариство. Його завжди бачили в колі художників і літераторів. Та повернувшися з-за кордону сліпим, відвідавши Академію художеств, П. Т. Борисполець замикається в собі, намагаючись зовсім ні з ким не зустрічатись. Добившись у 1859 році військової пенсії, він виїздить за межі Росії. Невідомо, де помер художник і яка доля його картин. Знаємо лише про наявність згаданої картини в Андріївській церкві.

З радянських мистецтвознавців чи не вперше Я. Затенацький [7] кілька разів згадав П. Бориспольця, даючи високу оцінку його мистецтву. Високо оцінюється творчість П. Т. Бориспольця і в «Історії українського мистецтва», де його названо «талановитим українським художником» [8]. Але прикро, що йому там відведено лише кілька рядків.

Думаємо, що поданий матеріал зможе прислугувати вчителям історії і літератури, як при вивченні життя і творчості Т. Г. Шевченка, так і при вивченні історії мистецтва і культури першої половини і середини XIX ст. Такий матеріал зручно використати історикам-краєзнавцям при вивченні Київщини, Броварського району, с. Гоголів. У самому ж Гоголеві варто б встановити пам'ятні знаки, які б засвідчили перебування там Т. Г. Шевченка і П. Т. Бориспольця.

Михайло МАЛЯЖИК

Київ

[4] Див.: *Рамазанов Н.* Материалы для истории художеств в России.— М., 1863.— Кн. I.— С. 7.
[5] *Шевченко Т. Г.* Твори.— Т. 5.— С. 232.
[6] *Шевченко Т. Г.* Твори.— Т. 5.— С. 294.
[7] Див.: Українське мистецтво першої половини XIX ст.— К., 1965.
[8] Історія Українського мистецтва.— К., 1969.— Т. IV, кн. I.— С. 122—123.



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ВИТОКИ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО

Василь Григорович Кричевський — визначний діяч українського мистецтва, основоположник українського стилю. Його естетичні уподобання і відчуття краси талановито й майстерно втілені в національно-своєрідні за стилем витвори архітектури, живопису, графіки, вжиткового мистецтва та в художнє оформлення театральних вистав і кінофільмів. Творчість В. Кричевського, як і творчість письменника І. Франка, композитора М. Лисенка, драматурга М. Старицького, художника С. Васильківського, знаменує піднесення української культури на зламі XIX—XX століть. Воно зумовлене революційно-демократичними ідеями і рухом за відродження та розвиток української культури. Глибоко народний і реалістичний творчий доробок майстра є вагомим внеском у розвиток українського мистецтва. В пошуках українського стилю Василь Григорович спирався на особливості народної художньої культури, на здобутки народного мистецтва — на те, писав він, «що виклепав народ» [1].

Любов до народної художньої творчості Василя Григоровича зародилася ще в дитинстві, там, де він народився, де пройшли його дитячі роки — на Сумщині в с. Ворожбі. В юнацькі роки ця любов В. Кричевського зміцнювалася. А коли він став архітектором і обирав свій творчий шлях, любов перетворилася на нестримне бажання глибоко пізнати багатства народного мистецтва. Він вивчав витвори народних майстрів на місці їх створення — в сільських регіонах України. Прагнув з'ясувати засоби і прийоми художнього виразу, стильові особливості народного мистецтва, його природу і суть. З цією метою Василь Григорович, з олівцем і пензлем, мандрував по селах Сумщини, Харківщини, Київщини, Чернігівщини, деяких областей заходу і півдня. Там його увагу привернули: настінний розпис, килимарство, вишивка, архітектура стародавніх дерев'яних культових споруд, черепичні покрівлі будівель тощо, але особливо народна художня архітектурна творчість Полтавщини. Його зачаровували своєю красою мальовничі села з барвисто опорядженими хатами і облицьовані кахлями печі, він милувався яскравими гончарними виробами, різьбою по дереву, ковальством.

Всебічно і глибоко пізнане В. Кричевським вітчизняне народне мистецтво живило всю його багатогранну художню творчість, зокрема архітектурну. Найбільш виразно це виявилося в національно-своєрідному за архітектурними формами і декором, славнозвісному будинку Полтавського земства. Цей шедевр української архітектури початку XX століття відбиває, в своєму художньому образі, особливості вітчизняної народної художньої культури, зокрема культури Полтавщини.

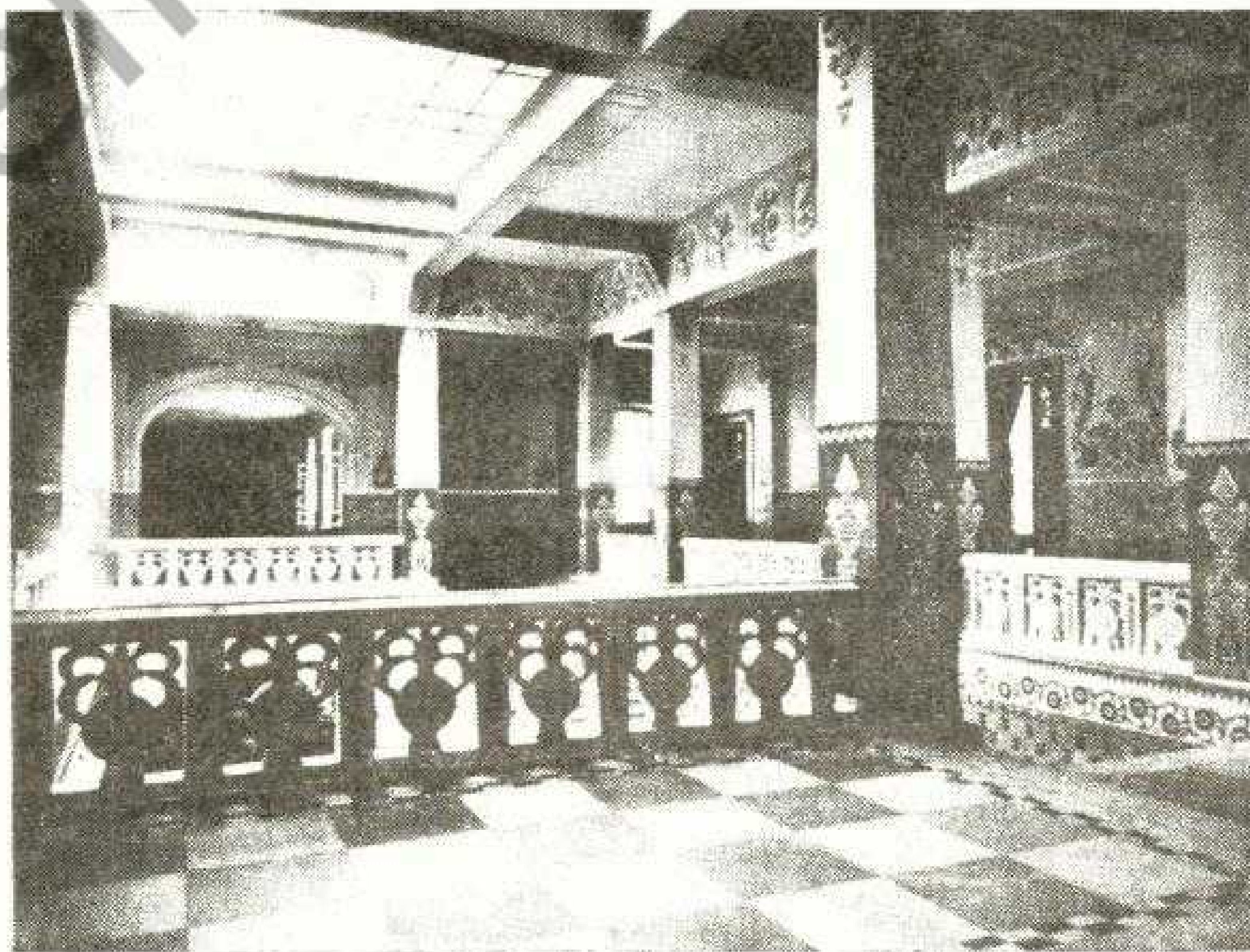
[1] *Кричевський В.* Розуміння українського стилю.— Сяйво.— 1914.— № 3.— С. 88—91.



1. Василь Кричевський. Фото 1928 р.

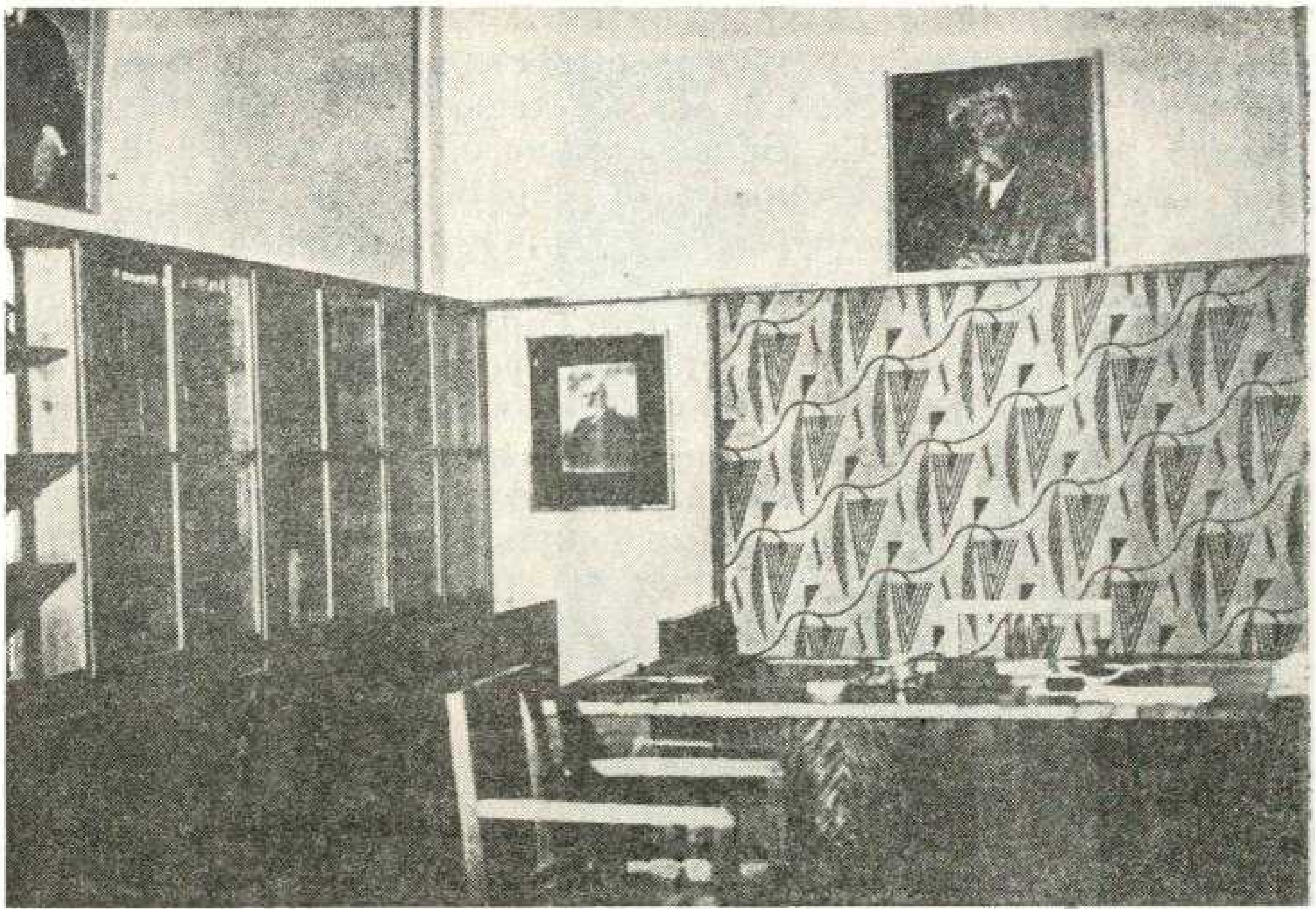
Зробити такий висновок допомогла наукова експедиція Київського художнього інституту в Полтавську область влітку 1939 року. В її складі були: В. Кричевський, його дружина — Євгенія Михайлівна, архітектор П. Костирко, автор статті (тоді студент КХІ) і водій. За попередньо визначеним маршрутом, на легковому автомобілі, відвідали глибинні райони регіону північніше Полтави. Саме в цих місцях Василь Григорович, ще на самому початку 1900-х років, перед розробленням проекту Полтавського земства, вивчав творчість народних майстрів, малював їх твори, що складали джерело його творчого натхнення. Він добре пам'ятав і високо цінив тогочасні здобутки народного мистецтва цих районів. А те, що він побачив тут у 1939 році, засмутило його: вжиткове мистецтво занепадало, в новому будівництві губилася краса вигляду будівель. Проте в селах ще збереглося багато привабливих хат — високохудожніх творів народної традиційної архітектури.

Експедиція зосередила свою увагу на селах, розташованих біля річок Ворскли, Псла і Хорола. Вона відвідала описані в безсмертних творах М. Гоголя Диканьку і Сорочинці. Побувала у прославлених керамікою та майолікою Миргороді й Опішні. Заїхала до відомого художнім ковальством села Ковалівки, зупинялася в Баранівці, Хомутці, Черевках, Лютенці, Котельві, Деревках та інших селах. Бачила там давні вишиті рушники, зразки різьблення по дереву, кахлі з об'ємними геометричними і рослинними візерунками. Відвідала вона і мальовниче село Шишаки, де в своїй хаті, побудованій за проектом Василя Кричевського, в теплу пору року жив і працював його брат — видатний український художник Федір Григорович Кричевський.



2. Будинок Полтавського Земства. Вестибюль. 1903—1908.

elib.nlu.org



3. Історична секція ВУАН у Києві.
Кабінет голови секції Михайла Грушевського.

В будівництві згаданих сіл здавна широко застосовувалися глина, дерево і солома, а в опорядженні будівель — крейда, вохра і оранжева, місцеві мінеральні фарби, фігурне різьблення по дереву і кахлі — керамічні плитки для облицювання печей. Оперуючи цими підручними матеріалами народні майстри — будівельники створили регіонально своєрідні, яскраві й виразні за художнім образом архітектурні пам'ятки. Особливо привабливі житлові будівлі. Їх два типи: хата і хата на дві половини. Перша складається з житлового приміщення, сіней і комори. Друга — з двох житлових приміщень і сіней між ними. Звичайно вони були каркасно-глиняні (мазанки) або рублені з прямокутних колод (миті хати). Стіни житлового приміщення мазанки зовні й в середині білили крейдою. Стіни ж рубленої хати білили лише зовні, а в середині приміщення їх мили водою. Відносно високі, бурі від часу, їх солом'яні дахи гармонійно поєднуються з сіро-фіолетовими дерев'яними стінами сіней і комор, підкреслюючи сліпучу білизну стін жилих приміщень. Особливої ошатності хатам надають вохристі або оранжеві призьби, стіни комор і сіней та віконниць, а також прикрашені різьбою лиштви і фігурні кронштейни — коники. Головні фасади хат подекуди збагачували пластично виразними ганками і піддашшями з тонкими, іноді різьбленими, дерев'яними стовпчиками.

Типовий для регіону художній образ хати в різних його районах, окремих їх селах і навіть конкретних вулицях села має нюанси, зумовлені місцевими будівельними традиціями, природними і соціальними умовами тощо. Вони виявилися в незначних змінах композиції будівель, характеру їх архітектурних форм, деталей і опорядження. Основні ознаки типу житла регіону, а саме — компактність архітектурного об'єму і лаконічність його форм, обмеженість і підкреслена декоративність, функціональна і конструктивна зумовленість деталей, а також просте за прийомами барвисте опорядження — залишаються недоторканими. Вони органічно зливаються в цілісній загальній художній формі хати, що передає дух і характер місцевої народної художньої культури. Особливості саме цієї культури відтворюють художній образ Полтавського земства, створений В. Кричевським на основі здобутків народної художньої творчості.

Що ж запозичено в народному мистецтві і яким чином воно використано в художній творчості Василя Григоровича, зокрема в архітектурі Полтавського земства, спорудженого в 1903—1908 роках?

Передусім слід згадати, що перший проект цього будинку склав архітектор О. Ширшов у класичному стилі, за яким був споруджений фундамент. Під тиском думки мистецької громадськості та за ініціативою художника С. Васильківського, земство зажадало, щоб фасад будинку було вирішено в українському стилі. На проведеному в 1902 році[2] конкурсі першу премію одержав проект В. Кричевського.

Будинок вражає мальовничістю архітектурних форм, яскравою барвистістю опорядження і глибокою проробкою деталей. В його загальній художній формі й окремих її елементах своєрідно відбилися стильові особливості, форми і прийоми народного мистецтва. Цегляний двоповерховий будинок з виразним цоколем має високий скатний черепичний дах з великими звисами покрівлі над стінами. Центральний ризаліт головного фасаду фланкують (додані В. Кричевським) дві башти з пірамідальними верхами, запозиченими у стародавніх дерев'яних дзвіниць. Притаманна народній архітектурі шестикутна форма дверей окреслює згаданий ризаліт, віконні прорізи, ніші й портал головного входу. Червона покрівля прикрашена простим геометричним орнаментом, викладеним черепицею зеленого, синього і білого кольорів. Відлуння традицій народного будівництва виявилося в світлому, по відношенню до темного даху, керамічному облицюванні стін, а також в оздобленні їхніх рівних площин яскраво-барвистою майолікою з рельєфними, в основі народними, візерунками. Дерев'яні полотна дверей головного входу прикрашають чудове різьблення за мотивом візерунка пряникової дошки і вибагливі ковані завіси, подібні застосовувалися в хатах тощо.

Впливу народного мистецтва зазнало і оздоблення інтер'єра земства. В головному вестибюлі стрункий ряд білих стилізованих куманців утворює красиву огорожу сходів. Яскраво-барвиста майоліка прикрашає тумби і панелі сходів, колони, пілястри тощо. Її стрункі за композицією і вишукані за формою візерунки походять від мотивів «гілка», «глек-букет», «хмелик», «виноград», «когут» та ін., запозичених у народному настінному розписі, вишивці й гончарстві. Звідти ж іде і кольорова гама опорядження вестибюля, яку складають білий, жовтий, червоний, коричневий і синій кольори. Широкий фриз, що оперезує колонаду, прикрашає ритмічний ряд шестикутних заглиблень з натуральним народним розписом «гілки» в різноманітних варіантах її виразу. Їх виконали народні майстри. Кераміка і майоліка фасадів та інтер'єра земства виконана, за малюнками В. Кричевського, учнями Миргородської керамічної школи під керівництвом П. Вакуліна і гончарами с. Опішні.

Художній образ актового залу ідейно збагачують три сюжетні панно, написані художниками С. Васильківським, М. Беркасом, М. Самокишем і М. Уваровим. Орнаментальний настінний розпис залу, коридорів і кулуарів відзначається модерністичним трактуванням рослинних мотивів і стилістично не пов'язується з оздобленням вестибюля. Виконали його художник М. Самокиш та інші без погодження з В. Кричевським.

У 1943 році німецькі загарбники спалили будинок Полтавського земства. На початку 1960-х років, за проектом архітектора П. Кострика, його відбудовано в первісному вигляді. Не стало лише зелених і блакитних черепиць, якими було викладено простий геометричний орнамент на червоному тлі даху.

В процесі проектування Полтавського земства В. Кричевський знайшов своєрідні засоби і прийоми художнього виразу, створив свій стиль архітектури. Цей стиль, різноманітно застосовуючи і практикуючи його форми і прийоми, майстер втілив у наступні архітектурні твори. В будинку М. Дмитрієва в Яреськах (1905) використані вишукано інтерпретовані архітектурні форми і опорядження хати на дві

[2] Див.: Земский дом в г. Полтаве.— Зодчество.— 1902.— № 17.— С. 201—202.

половини з ганком. Саме від неї походять обрис силуету будинку, рівні висоти темного даху і світлої стіни, різьблені стовпчики і лиштва ганку, шестикутні двері, членування віконних рам тощо.

В будинку І. Шітківського (1907—1908) і школі ім. С. Грушевського (1908—1911) в Києві В. Кричевський стримано ввів знакові форми і засоби опорядження земства. Їх жовті площини цегляних стін урівноважено розроблені шестикутними віконними і дверними прорізами, простими порталами з дашками. Фризи, надвіконня і портали оздоблені барвистими майоліковими прикрасами трикутної, ромбовидної і круглої форми різних розмірів.



4. Будинок Полтавського Земства. Фото 1908 р.

По-іншому вирішувалися художні образи виставочного залу (1927, проект) та інтер'єрів історичної секції ВУАН (1928) в Києві. В засобах їх виразу переважають декоративні форми і прийоми, зокрема і особливо ковровий за характером розпис стін стилізовано-геометричним народним орнаментом. Автор використав саме цей орнамент тому, що він органічно поєднується з площиною стіни і з простими формами дверей, панелей, меблів тощо.

Після земства кращим твором В. Кричевського є будинок Меморіального музею Т. Г. Шевченка в Каневі (1934—1937, співавтор П. Костирко). Тут автор застосував весь свій арсенал засобів і прийомів художнього виразу, але в новому характері. І це не випадково. Проект музею складався в 1931—1934 роках — у період переходу архітектурної практики від офіційно схвалених конструктивізму до орієнтації на класичну спадщину. Перехресний вплив цих стильових напрямів виявився у застосуванні ордера в композиції фасадів і спрощенні їх архітектурних форм, в обумовленій залізобетонними конструкціями тектоніці інтер'єра вестибюля, у строгій композиції і витончених формах декоративних мотивів. Проте це не затуманило національної своєрідності загальної художньої форми музею, а лише надало їй оновленого вигляду, відповідного своєму часу. Народна її основа яскраво відбилася в конфігурації силуету споруди, її червоному черепичному скатному даху і світло-жовтих стінах, великих звісах покрівлі над стінами, графіці віконних перепльотів, високому фронтоні портика, притаманному дерев'яним церквам. А головне — в надзвичайно мальовничому і барвистому опорядженні фасадів та інтер'єрів. Все це яскраво відбиває своєрідні ознаки місцевої народної художньої культури.

Під час війни, в 1943 році, німці зруйнували музей. В першій половині 1960-х років за проектом П. Костирка його відбудовано. Не спромоглися лише вкрити дах черепицею. На жаль, відновлений вигляд музею, як і первісний, не відбиває повністю задуму В. Кричевського. Його проектом передбачалося оздоблення фасадів майолікою з барвистим візерунком. Вона мала прикрасити простінки між прямокутними колонами портика, надвіконня і підвіконня його крила. В основу



5. Музей Т. Г. Шевченка в Каневі. Фото 1937 р.

візерунка покладено народний мотив «глек-букет». Але тут він набув нових композиційних розробок і форм, підпорядкованих характеру архітектурних форм фасадів. Що ж до опорядження інтер'єрів, то тут задум В. Кричевського втілено повністю. Особливу увагу привертає вестибюль. Він найпарадніший, бо виконує функцію вхідного залу. Велике прямокутне приміщення простягається на два поверхи. Його середню частину окреслює ритмічний ряд прямокутних колон з канелюрами, оперізаними по другому поверху балюстрадою з декорованими панелями. На колони спирається перекриття з барвистими розетками в кесонах, мотив яких запозичено в народному мистецтві — в стародавніх кахлях і різьбленні по дереву Полтавщини. Муровані сходи, що ведуть до експозиційних залів і обхідної галереї другого поверху, безпосередньо примикають до тридільного вікна-вітража, що вражає красою барвистого народного візерунку і заливає розсіяним приємним світлом простір величного приміщення. Зали і галерея опоряджені стримано. Їх декор складають розписи стелі, пілонів і візерункові тканини входів. І тут автор застосував інтерпретовані в різних варіаціях народні мотиви «гілка», «віночок», кайму з рослинним візерунком тощо. Отже, всередині і зовні будинок Музею Т. Г. Шевченка відзначається народністю і національною своєрідністю, цілком сучасних для тої пори архітектурних форм і художнього образу в цілому.

Народна художня культура живила не лише архітектурну творчість В. Кричевського. Вона плідно впливала на його багатогранну художню діяльність, зокрема — на малярство. Малярству Василь Григорович приділяв багато уваги. Провідною темою є краєвиди. Малював він переважно з натури природу батьківщини — її поля, ліси, ріки, гори, а також мальовничі села з барвистими хатами, натюрморти. Людина тут зустрічається рідко, як допоміжний компонент, і зображена умовно. Форми краєвидів трактовано кольоровими плямами, узагальнено, без колористичних ефектів і проявів схематизму. Цілком реалістичні краєвиди відбивають бадьорість, сонячність і яскравість улюбленої маляром літньої пори року. А простота їх форм, яскравість колориту, стриманість тональності, мажорність загального вигляду походить від народного мистецтва. І це цілком природно, адже В. Кричевський жив і творив на своїй батьківщині, в оточенні своєрідної природи, у безпосередньому контакті з майстрами народної художньої творчості й під їхнім впливом, глибоко вивчивши і високо цінуючи їх багатий доробок.

Найбільш щільні й плідні зв'язки Василя Григоровича з народними майстрами були в кінці XIX — на початку XX століть. У цей час занепадали художні промисли, де модерн згубно впливав на народні традиції, знижувалася цінність виробів. Прогресивна інтелігенція стала на захист цих осередків народної художньої творчості, закликала до

збереження справді народних традицій вжиткового мистецтва. Василь Григорович охоче і ділом відгукнувся на цей заклик. У 1911—1912 рр. він працює художнім керівником ткацької майстерні в с. Оленівці тепер Васильківського району Київської області. В 1918—1919 рр. очолює Миргородську керамічну школу. Деякий час працював з гончарами с. Опішня на Полтавщині та в інших осередках. Одночасно збирав і малював шедеври народного мистецтва, збагачуючи цим свій творчий потенціал. Спираючись на здобутки народних майстрів створив чимало зразків тканин, килимів і посуду для масового виробництва.

Народна художня творчість живила і графіку В. Кричевського. Добре володіючи рисунком, спираючись на стильовий характер народного мистецтва, використовуючи народні візерунки, він створив ряд своєрідних за формами і технікою книжкових ілюстрацій. Серед них особливу увагу привертають обкладинки до книжок: В. Щербаківського «Українське мистецтво» (1913), «Українська книга» і «Лебедин» (1925), обкладинка роману Ю. Яновського «Майстер корабля» (1930). Дуже цікава видавнича марка Всеукраїнського коперативного видавництва, створена в 1919 році. Вона являє собою коло, в площину якого органічно вкомпоновано своєрідно трактований народний мотив «глек-букет». Для графічних творів Василя Григоровича характерні оброблення і мальовничість візерунків, національна своєрідність і народність їх форм. Це було нове гучне слово в тогочасній графіці, де панував модерн, поширювалися незугарні міщанські смаки.

В. Кричевський — широко відомий художник театру і кіно. Завдяки енциклопедичним знанням вітчизняного народного мистецтва, глибоким знанням етнографії та історії українського народу він відтворив на сцені та екрані певну епоху в особливостях її природи, архітектури, побутових речей, засобів виробництва, костюмів тощо. Саме цим відзначається художнє оформлення драми М. Старицького «Богдан Хмельницький» (1908), кінофільми «Тарас Шевченко» (1925), «Звенигора» (1927), «Сорочинський ярмарок» (1936), «Назар Стодоля» (1936) та ін.

Василь Григорович ніколи не замикався в собі, повністю розкривав свої погляди, переконання і уподобання, «секрети» своєї майстерності. Охоче передавав свої знання молоді, послідовникам. Це переконливо засвідчує вище згадана експедиція та її матеріали (фотографії і малюнки (останні зберігаються в Історико-культурному заповіднику Переяслава-Хмельницького). Більше того, досягнення В. Кричевського плідно впливали і впливають на творчість українських зодчих. Наприклад, архітектор В. Заболотний здобутки В. Кричевського своєрідно використав у своєму визначному творі другої половини 1930-х рр.— Будинку Верховної Ради України (Державна премія, 1940). На них спирався в пошуках національної своєрідності української архітектури архітектор А. Добровольський, який знайшов шлях до асоціаційного сприймання особливостей народних будівель і втілення їх у нові форми, відповідні сучасним естетичним уподобанням та індустріально-збірному домобудуванню (Будинок художника в Києві, 1977). Архітектор М. Катернога і художник Г. Довженко, талановито використавши народні засоби і прийоми, створили привабливі за архітектурою і опорядженням житлові будинки Нової Каховки (1954). Стильову спрямованість творчості Василя Григоровича високо цінив і пропагував відомий діяч українського мистецтва І. Труш, що сприяло пошукам своєрідності архітектури в західних областях України. Отже В. Кричевський відіграв значну роль у розвитку вітчизняної архітектури.

Георгій ЛЕБЕДЄВ

Київ



ПУБЛІКАЦІЇ

МАТЕРІАЛИ ДО ЖИТТЄПИСУ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

(Спогади І. І. Іванова)

Запропоновані нижче матеріали становлять другу частину спогадів про Максима Рильського (19.III.1895—24.VII.1964) його учня, відомого українського культурного діяча, письменника, багатолітнього в'язня сталінських концтаборів Івана Івановича Іванова. Спогади розкривають чи не найтрагічнішу сторінку в житті поета — його арешт у 1931 році[1]. Оповідь безпосереднього очевидця тих подій охоплює не лише життя Максима Рильського, а й всю атмосферу м. Києва 30-х років, у часи масових репресій. Поряд з постаттю М. Рильського згадуються імена видатних діячів української культури М. Зерова, М. Драй-Хмари, Леся Курбаса, Д. Загула, репресованих і знищених у ці роки. Окреслюються постаті вчителів залізничної школи № 2, з якими працював Рильський,— художника П. Жалка-Титаренка, композитора Б. Сопівського, етнографа В. Петрова та інших. Спогади додають важливі штрихи до відомостей про життя поета у 30-х роках і про особливості його творчості цих часів, з них постає особа Людини під страшною вагою випробувань.

Зшиток цих спогадів разом із частинами «Колими» (повісті І. І. Іванова про пережите у концтаборах, своєрідного «Архіпелагу Гулаг», написаного в'язнем-українцем), за словами дослідника творчості І. І. Іванова Ігоря Малишевського, «переховувався в найглибших схованках. Писався потай від чужих очей — з безнадією (чи з надією?) побачити колись чорнильні рядки відлитими в друкарський гарт»[2]. Спогади написані рукою І. І. Іванова (чорнилом) в учнівському зошиті (із вставками). Донедавна зберігалися у вдови Івана Івановича Мири Дмитрівни Іванової. З грудня 1992 року є власністю Київського літературно-меморіального музею М. Т. Рильського у Голосієві (№ А—5787) оформлення надходження Н. А. Підпалою та І. І. Ільєнком, опис Л. І. Невечерею та Л. В. Таран). Висловлюю щиру вдячність працівникам Музею за надану мені можливість користуватися спогадами І. І. Іванова.

Нехай напередодні 100-річчя (наступного року) від дня народження поета спогади його учня внесуть нові відомості до життєпису М. Т. Рильського.

Надія ПАЗЯК

Київ

[1] Дет. див.: *Рильський Б. М.* Те, що приснилось навесні // Україна.— 1989.— № 23; *Рильський Б. М., Підпала Н. А.* Справа № 272. Максим Рильський. Написано у в'язниці. Рік 1931-й // Київ.— 1991.— № 2.— С. 79—101; *Ільєнко І. І.* Під Дамокловим мечем. Максим Рильський у слідчих справах ДПУ—НКВС // Літературна Україна.—19.III.1992; 2.IV.1992.— № 10—11, 12—13.

МІЙ УЧИТЕЛЬ

*(З спогадів про Вчителя. Знайомство з Максимом Рильським)**

...1924—1964 — сорок років знайомства з М. Рильським, вируючих, буремних шалених років!

Настав час окинути оком те явище, що в історії української культури носить ім'я Рильського.

Але це ще не спогади про Вчителя, це лише окремі нотатки, головним чином, до тих документів, що чудом збереглися в мене...

...1924—1964 — сорок років я знав Рильського,— «дистанция огромного размера!» І всього було: в житті, як на довгій ниві, було всього (була і школа, і інститут, де я навчався у нього, був його арешт, потім — мій, були і зустрічі, і листування). Одного не було — байдужості, сердечного холоду.

Ще не настав час для спогадів, мав рацію, мабуть, Єсенін: «большое видится на расстоянии». Сьогодні нам ще не окинути оком того явища, що носить ім'я Рильський. Отже, це не спогади, лише кілька документів та коментарій до них.

Аркуш паперу з шкільного учнівського зошита. В клітинку. Рукою Рильського написано (за правилами тогочасної орфографії: «ініціятивна», «матеріяли»): «Ініціятивна група закликає всіх, хто бажає, подавати матеріяли для збірника «Жовтнева революція». Приймаються вірші, статті, оповідання, згадки, драми, малюнки і т. ін. Матеріял подавати учневі 7 гр. Ів. Іванову».

...1925 рік. 2-га трудова залізнична школа (на Солом'янці), де Максим Тадейович викладав українську мову і літературу. Пригадуєте? — «Рядок чорнявих і рудих голів». Нашу школу, мабуть, слід пом'янути добрим словом: Рильський, Віктор Петров, П. Жалко-Титаренко, Бор. Сопівський. Є. Агапова — неабиякі сили зібралися тут (В. Петрову присвячене «Рибальське посланіє» — «Дивуєш ти, мій приятелю добрий») Але це — згодом. А історія заклику така.

На першому засіданні українського літературного гуртка було вирішено до Жовтневих свят видати збірку. Відповідальним редактором було затверджено (в ті часи ми, школярі, ще мали такі права) М. Рильського, секретарем — Іванова.

Пам'ятаю: всі розійшлися. Десь на першому поверсі грюкають двері, лунають голоси (акустика в школі чудова). Максим Тадейович поспішаючи пише текст («закликає... хто бажає...»), а мені не хочеться йти додому, я ще під враженням того, що відбулося. А була моя доповідь про Стефаника (і, здається, непогана, бо сподобалась Рильському, він цитував з неї). А головне — *його* виступ, *його* читання уривків Стефаника. Жаль, не було тоді магнітофонів: опісля ніколи вже не довелось чути такої палкої і гарячої розповіді про творчість Стефаника! А читання? Захоплююче, яскраве, з такими характерними для Рильського жестами, ніби він малює щось в повітрі витонченим рухом правиці.

Я затримую М. Т., прошу прочитати мої нові вірші. Він сідає біля столу, заглиблюється в читання, а я сідаю поруч, дивлюсь на високе чисте чоло, на посивіле волосся («шевелюра на голові пророчій»,— мимоволі проноситься в голові), на рудуваті вуса (Петрицький дав найкращий портрет його тих часів), вдихаю пахощі парфумів, змішані з пахощами медового тютюну (чудова суміш!) і в мене хороше, дуже хороше на душі...

Збірку ми випустили, хоч і не з такою широкою програмою (не було ні статтів, ні драм, ні згадок). Де вона? Як інтересно було б сьогодні ознайомитися з нею: Рильський-редактор робив перші кроки...

Заклик ініціативної групи — один з свідків початку знайомства з Рильським. Пізніше прийшла дружба, що видержала іспит в найтяж-

* Част. друга. Початок див.: Нар. творчість та етнографія.—1992.— № 2.— С. 75—83.

чі для поета дні. Коли його було заарештовано, багато хто з учорашніх «друзів» поквапився відмежуватися від нього...

...Якось пішов я до М. Т. (Це було ранньої весни, року, здається, 1928*.) Вже на порозі зустріла мене дружина М. Т. і, плачучи, розповіла, що його забрали. «А ви — не ходіть до нас, не треба. Бачте, он там, там... стоять, слідкують». (Глянувши через дорогу, я побачив якісь постаті, що з удаваною байдужістю прогулювались собі, нікуди не поспішаючи. Коли я пішов геть з Бульйонської**, одна з них ще довго майоріла десь позаду, потім зникла, мабуть, «передала» мене комусь іншому...)

Але я кожної неділі ходив на Бульйонську, вірив, що М. Т. вийде на волю. І яка ж то була радість, як забилося серце, коли одного разу, завітавши, як звичайно, на Бульйонську, я побачив, що зустрічає на порозі не змарніла, із заплаканими очима дружина, а сам М. Т., схудлий, поголений, але веселий і живий. А потім ми четверо — поет та троє «вірних» (серед них був молодий Юр. Таранченко, тоді ще художник з цукеркової фабрики ім. Р. Люксембург), як ми відзначали повернення поета до «сонму живущих» концертом з власних творів. Рильський читав нові вірші, створені в тюрмі (частина з них увійшла в збірку «Знак терезів»), Таранченко співав свої пісні на слова Рильського (пам'ятаю «Яблука достиглі, яблука червоні», що мені найбільш сподобалась). А мені судилося, випало щастя почути найбільшу з похвал в своєму житті: «Приємно, що мої учні можуть писати такі гарні вірші». (В 37 році слідчий Чистов одріже верхню частину паперу з віршем, де стояла присвята його Рильському, а самий вірш буде фігурувати доказом моєї контрреволюційної діяльності. Останні два рядки:

И первородства кровь святую
За чечевицу продают...

на думку слідчого могли стосуватися лише до радянського народу, ні до якого іншого...)!

А потім, коли розходилися, М. Т. пішов проводжати мене («Трошки подихати свіжим повітрям»). Ми пройшли повз костьол, пішли Червоноармійською, Хрещатиком, потім садами на схилах Дніпра, аж до Аскольдової могили.

Був чудовий теплий день київської осени, коли листя на деревах пожовкло і почервоніло, але ще держиться, виблискуючи золотом на сонці, коли тобі просто під ноги падають каштани і розколюються, коли вітерець віє дуже ласкаво, ніби хоче дружньою рукою розгладити зморшки на твоєму чолі, одним словом, «дні ясности, дні бабиного літа». Я слухав, а М. Т. розповідав про своє тюремне життя. Тоді ще не було ні Єжових, ні їх «рукавиц», не було того режиму, що так горезвісно прославив останні 20 років панування горезвісної особи. Підслідчі люди мали час і могли між допитами трошки скрасити своє дозвілля. Вони читали доповіді, реферати, декламували вірші, розповідали зміст прочитаних книжок.

В камері, де сидів М. Т., зібралась інтелігенція: поет, врач, інженер, студент і учитель (м. і. з ним разом «сидів» і батько моєї соучениці Люди Крот, інженер). Кожен з них розповів товаришам щось своє, найрідніше. На долю Рильського припало прочитати цикл лекцій з французької літератури (класики, символісти, Вольтер). Наслідком цього «університету у в'язниці» була «Зустріч з французькими символістами» (за виразом Рильського), збірка «Гомін і відгомін» та «Орлеанська діва»...

— А мені все здається, що це ще весна надворі,— сказав М. Т., прощаючись зі мною.— Я ж бо зовсім не бачив її...».

* Насправді це було у 1931 році.— Прим. *Н. П.*
** Сучасна вул. В. Боженка.— Прим. *Н. П.*

elib.nplu.org

Ми розсталися, але їхати додому я не міг і майже до півночі все ходив дніпровськими кручами...

Цей день особливо запам'ятався мені і якось зблизив нас. Завжди, приходячи до Рильського, я бачив, як теплішали його очі, як лагідно посміхалися уста, яким дружнім був потиск його руки...

А потім, коли я вже виїхав до Ромен і став там учителювати, дружнє відношення поета до мене вилилося в його листах. Правда, їх було зовсім небагато, але дуже теплих, дружніх листів. Війна не пошкодувала їх, і вони загинули. Свідками дружнього ставлення поета до мене (свого колишнього учня) були листи. Зібралося їх щось біля 20. Але війна не обійшла їх, як і книжок з дарчими написами. Майже всі вони загинули.

І яке ж то було здивування моє і моя радість, коли в старому зошиті, що (чудом) зберігся, я побачив пожовклу листівочку, написану такою рідною рукою! Ось вона, дорогоцінна знахідка: «Дорогий Іване Івановичу! Їй-богу цими днями напишу Вам більшого листа, а може разом і пришлю нову свою збірку (вона надрукована, лежить у палятурні (sic!), а там якісь тимчасові неполадки і вона ніяк не може звідти вирватись). Незабаром вийде і моя «Марина» — книжечка величенька (розміром)... Отже й буду я коли не Пушкін з Онегіним, то принаймні Рильський з Мариною... Сам уже тепер не знаю, чи варта чого ця поема, чи ні... Вам пошлю її доконче. Ну, бувайте тимчасом. Усього Вам кращого! Ваш М. Рильський. 11 січня 1933 р. Київ, Бульйонська, 14, пом. 2». На звороті адреса: «Ромни. Покровська, 11, пом. 2. Д. Ф. Корчак-Чепурківський. Івану Івановичу Іванову».

Характерна деталь: дата листа 11 січня, на поштовому штампі — 15 січня. М. Т. неодноразово казав мені, що відповідає на листи він одразу, але вкинути в скриньку часто-густо забуває, і лежать вони по декілька днів... Так було і цього разу...

І згадалося, ніби випливло з небуття.

Ще раніше, в Києві, зустрічаючись з М. Т., я неодноразово натякав, що чекаю від нього великої поеми про наші часи. «Крізь бурю й сніг» і «Сашко» — лише заявки до неї, лише ескізи до величного полотна. Переїхавши до Ромен, вже набравшись нахабства «чого не зробиш, коли тобі 22 роки!», я і надіслав йому чималенького листа (щось аж на 6 аркушах), де доводив, що життя вимагає такої поеми, а з сучасних поетів ніхто не зможе підняти тягар такої ваги, що настав час творити йому свого «Онегіна» (звідси — «Отже й буду я коли не Пушкін з Онегіним, то принаймні Рильський з Мариною»).

Не в довгому часі одержав я «Марину» і листа. І більше я не наполягав на поемі. Слів не пам'ятаю, а зміст був такий: «кривить душею не можу, писати правди — не дадуть. Та і не хочу, щоб син мій виріс сиротою. А що ж до мужності, то часом буває, що в мовчанні більше мужності, ніж в розбиванні лоба об стінку...». На поемі я більше не наполягав.

«Марина» — той клапан, куди направив свої сили великий епічний поет, не маючи змоги звернути їх на сучасність. Але й сьогодні мені здається, що Рильському дуже хотілося прикласти рук і до свого «Онегіна». Велетенські сили епічного поета жадали виходу. Історична повість «Марина» була віддушиною, куди хлинули вони, не маючи змоги звернутись до сучасності...

Скоро шляхи наші розійшлися. «Ежевые рукавицы» підхопили мене і понесли аж на Колиму, аж до сопок Нижнього Хатиннаху — «лагеря медленной смерти». На «хресній путі» почув я від Антоновича про долю Миколи Зерова, Леся Курбаса, Драй-Хмари. У Владивостоці востаннє зустрівся з Дмитром Загулом. Кожен раз з болем чекав — «взяли і Максима».

Але він дорогою, дуже дорогою ціною одкупив своє життя: чергові оди «великому» не вплели нових лаврів в його вінок: навіть талановита реторика не замінить справжньої поезії. Тільки після смерті Ста-

ліна Рильський знову став Рильським, великим поетом українського народу...

В 1949 році, після Колими та Якутська, я повернувся на Україну і негайно ж пішов до Рильського. Він жив уже не на Бульйонській, а на вул. Леніна. Зустріч була зворушливою, хоч і недовгою. Не більше години розмовляли ми, але ця година варта цілого «пуда солі». Ні слава, ні лаври лауреата і академіка — ніщо не змінило колишнього Максима. Для мене це було найдорожче. Як і раніш, він цікавився навіть дрібницями з мого життя, а коли якось довідався, що з оформленням на учительську роботу у мене зустрілись утруднення, без будь-якого прохання з мого боку написав листа заступнику міністра Освіти УРСР д. Филіпову, де давав мені дуже і дуже схвальну характеристику (я так жалкував, що не залишив її, бо між буденними папірцями Міністерства може десь загубитися цей документ великої людяності й чуйності).

Зустрічалися ми дуже рідко (1—2 рази на рік). Іноді я писав до нього. Відповідав він не завжди (часто-густо на словах під час найближчої зустрічі). Але в мене, як святиня, зберігаються ще два документи, що написав Рильський. Перший з них — лист (рос. мовою): «Дорогой Иван Иванович! К большой моей досаде вышло так, что письмо Ваше очень долго пролежало среди моих бумаг — и только теперь я его нашел и отвечаю. Посоветуюсь с товарищами в Институте, что сделать с наследием Костанди и как вообще реализовать Ваши предложения, которые кажутся мне целесообразными,— и о результатах сообщу Вам. Ваш М. Рыльский. 13.1.1955».

Про результати він розповів під час зустрічі (вже в Голосієві, на 4-й лінії): Бутнику-Сіверському доручено особисто перевірити архіви Костанді і, коли вони мають цінність, порушити питання про їх придбання Інститутом.

Але — «Человек предполагает, финансист располагает»... Фінансуючі органи вирішили за всіх. Науково-дослідний інститут хай щось там собі вивчає і досліджує, а на придбання архівів якогось там Костанді грошей йому — зась! «Печально, но — факт!».

І — останнє — підсумок наших зустрічей, нашої дружби — напис на книзі «Литература и народ» (М., Сов. писатель, 1959): «Дорогому Ивану Ивановичу Иванову — спасибо за хорошие письма (виправлено з «за хорошее письмо») и за хорошие дела. М. Рыльский. 24.V.1961 г.».

Мені здається — вищої оцінки одержати неможливо. «Письма» і «дела».

Іван **ІВАНОВ**

Боярка

З АРХІВУ СЕРГІЯ ЄФРЕМОВА

ЛИСТИ КЛИМЕНТА КВІТКИ
ВСТУПНЕ СЛОВО І КОМЕНТАРІ ТАРАСА ФІЛЕНКО

Архівні матеріали, що нині приступні дослідникам, відкривають донедавна невідомі грані творчого і особистого життя людей, які становили інтелектуальний потенціал української нації кінця XIX — початку XX століття. Сім листів видатного вченого-фольклориста Климента Квітки до Сергія Єфремова, що подаємо, цікаві своїм змістом і стилем. Написані вони в складний і переломний для нашої історії час — січень 1917 року і травень 1922 року. У працях, присвячених безпосередньо К. Квітці, не траплялося епістолярного матеріалу — це, очевидно, ще справа майбутнього для культурологів. Листи Квітки до Єфремова висвічують діяльну особистість вченого-фольклориста, його сумлінне ставлення до історичного факту, орієнтацію в сучасному йому розвитку музичної культури, творчих взаємозв'язках.

Особливий інтерес становлять листи від 5 і 12 січня 1917 року, коли К. Квітка завершив упорядкування збірника волинських пісень, записаних від Лесі Українки. Листи є істотним доповненням до історії багатоцінного збірника. У власноручних поясненнях до бібліографії, надісланих до Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР влітку 1950-го року і опублікованих нещодавно В. В. Кузик, читаємо таке (написано російською мовою): «Збірник «Народні мелодії». З голосу Лесі Українки. Записав і упорядкував Климент Квітка», ч. I та II (К., 1917.— 230 с. з нотами). Запис мелодій з голосу Лесі Українки я почав у 1898 р., закінчив у 1907/8 рр., запис текстів закінчив в 1913 р., в 1916 систематизував і коментував. Слово «упорядив» я взяв із заголовку одного із збірників Лисенка (здається, із шкільного, виданого в 1908 р.).

Друга частина видана не у 1917, а у 1918 р. (в певній кількості примірників були зброшуровані обидві частини разом, причому були використані віддруковані обкладинки, що залишилися після видання I частини. Таким чином, обкладинки деяких примірників із зазначенням «частина I, 1917» не відповідають змісту. Ці примірники у продаж не дійшли, але були мною передані підприємствам і подаровані окремим особам). Згадуючи збірник 1917/1918 року, можна було б зробити примітку: мелодії дитячих пісень видані в цьому збірнику повторно; перший раз вони були опубліковані у збірнику «Дитячі гри, пісні й казки на Волині. Зібрала Л. Косач. Голос записав К. Квітка.— К., 1903. Издание Общества исследователей Волыни» [1].

До історії праці над народними піснями з Волинського краю і початком їх публікації важливим є цензурний документ, що зберігається у фондах Центрального державного історичного архіву в Санкт-Петербурзі. 2-го серпня 1905 року СПБ цензурний комітет подав до Головного управління у справах друку рукопис збірки «Народни письни з Вольіни. Зибрала Л. Косач. Голос спысав К. Квитка». Издание «Благотворительного общества издания общеполезных и дешевых книг». А через п'ять днів, 7-го серпня, Головне управління в справах друку повідомило СПБ цензурний комітет про свій дозвіл до друку [2].

Поруч із записами М. Лисенка, П. Димуцького, О. Рубця фольклорні зразки, збережені К. Квіткою, складають фіксований золотий фонд національного фольклору. Слід відзначити, що подвижницька діяльність відомих культурних діячів-фольклористів спонукала до виникнення цілої плеяди послідовників, серед яких можна назвати імена поетів, музикантів, літераторів, істориків.

Доробок корифеїв етномузикознавства — К. Квітки та Ф. Колесси є неоціненним для української науки і тому нещодавні факти уточнення місцезберігання рукопису «Історії української етнографії» Ф. Колесси або знаходження неопублікованих листів К. Квітки дають можливість дослідникам повніше уявити процес розвитку національної фольклористики.

Тарас ФІЛЕНКО

Київ

[1] *Кузик В.* Климент Квітка. Коментарі до біографії — Українська музична спадщина. 1989.— С. 127.
[2] ЦДІА у Санкт-Петербурзі, ф. 776, оп. 21, 1905 р., од. зб. 759.

Лист Климента Вас. Квітка до Сергія Олександровича Єфремова

Вельмишановний пане Сергію!

Я підготував до друку чималий збірник волинських мелодій, записаних від покійної Лесі. Матеріальна сторона видання забезпечена, збірник буде друкуватися в Петрограді під доглядом Балицького, і я вже мав посилати рукопис, який мені здавався багато оздобленим вказівками на варіанти з инших видань, аж тут випадково довідався про

статтю Лесі в «Житті і Слові» за 1984 рік «Купала на Волині», в VI книжці. Про цю статтю, мабуть, сама Леся забула, бо не згадала за неї, як я записував пісні і виявлялося, що частину текстів вона вже не пам'ятає. Отже тепер конче треба доповнити тексти по тій статті.

(І арк.— зворот) і я, не маючи змоги приїхати до Києва, благаю Вас вислати мені відповідну книжку «Життя і Слова» на кілька день. Вам може буде трудно клопотатись з одсилкою, то я проситиму студента Устименка (його добре знає пані Грінченкова) забігти до Вас і зробити, що треба. Коли ж зможете самі, то спасибі, бо це скоріше буде. Я дуже перепрошую, що тоді затримав збірник Марка Вовчка — це через перестуди і всякі халепи. Тепер живу в Чигирині, не як ближче до Києва, але моїм заняттям не сприяє. Страшно трудно з книжками, і до Києва далеко (до залізниці 37 верстов кіньми). Всього доброго.

Климент КВІТКА

З глибоким поважанням
Чигирин, Дворянская, 57

Лист Климента Вас.
до Сергія Олексадр-ча Єфремова

(арк. І)

Вельмишановний Сергію Олександровичу!
Повертаю Вам з найглибшою подякою Житє і Слово. Мене дуже зворушило Ваше уважне відношення до моєї прозьби, тим більш цінне, що Ви так зайняті, і Ваш інтерес до мого життя. Що повісти о собі? Найкращі літа марне загинули через тяжку неврастенію, до якої на 27 році життя прилучився туберкульоз легких, які були сили, пішли на каторжну роботу по службі, до якої був прикутий родинними обставинами. Тепер здоров'я значно поправилося, роботи маю менше (се стало тільки кілька місяців тому), і крім того я тільки тепер маю змогу купувати багато книжок — всі минулі роки сеї змоги не (арк. І — зворот) мав. Отже надіявся хоч тепер, під старість, щось зробити. Головна перешкода тепер — трудність з книжками, яких не можна купити. Масса часу іде на листування з просьбами до тих і других людей прислати ту або иншу книжку; здебільшого просьби зостаються безрезультатні або виповняються через такий довгий протяг часу, що систематична робота неможлива.

Як би Київська универс[итетська] бібліотека функціонувала, знайомі студенти мені б постачали, що треба. Вас я довго не турбував, шануючи Ваш час, який у Вас, я знаю, ніколи марно не йде.

Аж вийшло так, як говорив Драгоманов, що з подібними прозьбами завжди треба звертатися до найбільш зайнятого, бо той поспішить виповнити її, щоб скоріше перейти (арк. 2) до власних чергових справ. На жаль, я зовсім не маю знайомих у Москві і Харкові або Ніжині, щоб спробувати звернутись з прозьбою о систематичній висилці книжок з унів[ерситецької] бібліотеки (я б, розуміється, вислав грошову кавцію), а в Петрограді — тільки Стебницький, якого не можна цею прозьбою турбувати. Чи не порадите мені до кого б звернутися? А поки що я таки ще Вас попрохаю помогти закінчити мій збірник волинських мелодій. Хоча, я признаю, ся річ не належить до нагальніших справ часу, але Ви побачите, що це буде річ настільки капітальна, що буде належати до з'явищ, здатни підняти престиж нашої культури, а головне — на це видання є готові 1000 карбованців; така ассігновка не щодня у нас трапляється. Отже час, що Ви потратите на поміч, не буде марний.

— Коли я писав Вам, що видання спиняється за статтею Л[есі] У[країнки] в Житті і Слові, то ще був певен, що (арк. 3 — зворот) Олександр Черняхівський, до якого я давно вже написав, пришле мені збірник Головацького і 3—5 томи Чубинського, але від якого досі не маю відповіді, може він слабий. Що Ви мені порадите? Коли сих названих збірників не можна буде використати, то прийдеться всі указані

у мене паралелі викинути, бо вказівки на рідкі і менш відомі збірники будуть виглядати смішно без вказівок на основні, вся моя праця пропаде, і видання не буде мати імпонуючого обробленого вигляду про який я мрію. Виїхати в отпуск зараз ніяк не можу. Крім Головацького і 3—5 томів Чуб[инського], я вважаю конче потрібним зробити, відсилаючи до Ист[оричних] пісень Антоновича і Др[агоманова] (І том, а ІІ у мене є). Розвідок Драгоманова про укр[аїнську] нар[одну] словесність (Зб[ірник] філол[огічної Секції] Наук[ового] Тов-ва ім. Шевченка) і (арк. 3) Потребні Объясненія малор[...] и сродных пѣесенъ. Сі видання у Вас певно є. Я зберу всю силу волі, щоб ограничитися і не розпливатися, бо почуваю, що конечна потреба перейти скоріше до другої роботи — закінчення огляду укр[аїнської] музики.

В надії, що Ви поставитеся до моєї нової прозьби з такою самою ласкою, як до попередньої, я посилаю рівночасно гроші на покриття Ваших видатків по попередній посилці і по майбутній; при тому прошу не стіснятись в оплаті праці служителя, якому доручите зашивання посилок і односіння на почту.

Ще раз дякую Вам і щиро зичу здоров'я, гаразду і усьпіху в Вашій роботі.

З найглибшою пошаною — *К. КВІТКА*
12 янв[аря] 1917 р.

Лист К. Квітки до С. Єфремова

Квітка К. до С. Єфремова

(можливо, додаток К. Квітки до листа від 12.01.!)

Ф. № 317, № 538

19/1. На сторінці 461 книги «Життя і Слово» за 1894р., яку Ви були мені ласкаво прислали, є примітка редакції, що нотні записи купальських пісень, зроблені Лесею, будуть долучені до одної з дальших книжок «Життя і Слова». Не відмовте переглянути кілька дальших книжок Ж. і С., і коли там є нотний додаток, то прислати його мені. Заразом дуже прошу книгу старої «Основи», де стаття «Музыка южнорусских на[родных] пѣсень».

Ваш Кв[ітка]

Велика, велика дяка за прислані книжки. Мені дуже ніяково, що Ви мусите самі зашивати посилки і односити. Може у Вол[одимира] Хвед[оровича] є наймичка, яка б могла це робити?

Прошу вибачити, 4 том Чубинського затримаю на тиждень, бо мені треба його грунтовно простудіювати. Історичні пісні і 1—3 томи Розвідок вертаю, державши тільки 4 дні. Чи не можна купити «Розвідок» і «Студій» Франка на[д] укр[аїнськими] нар[одними] піснями? Адже книжки, що були на складі в книгарні Л[ітературно]-Н[аукового] Вісника, десь є? До кого звернутися? Чи бібліотекою Наукового Товариства заряджує Наталя Ткаченкова, чи хто инший? Дуже прошу висилку дальших книжок поставити в залежність від повороту одної (слово «двох» — закреслено — *Т. Ф.*) лишенної мною, я напевне через тиждень їх (треба: її — *Т. Ф.*) пришлю. Ще раз дякую і зичу всього доброго.

Ваш К. КВІТКА
25/1.17 (закреслено: 23/1.17)

Лист К. Квітки до С. Єфремова

Вельми шановний Сергію Олександровичу!

Рекомендую Вам добродія Пантелеймона Школьного, як одного з найбільш свідомих українців у Чигирині. Прошу дати йому пораду в справі вступу у контакт з центральними укр[аїнськими] організаціями і, по можливости, урядити так, щоб на кого-небудь з киян був наложений спеціальний обов'язок систематично інформувати чигиринських українців і виконувати їх прохання.

З найглибшим поважанням — *К. КВІТКА*
Чигирин, 19 марця 1917 р.

1922 року
Лист Климента Квітки до
(Сергія Олександровича Єфремова)
(олівцем 1922. 01)

Шановний товаришу!

На жаль, не можу сумлінно зложити списка музикантів, бо для сього треба поритися в різних джерелах, а я тепер не маю найменшої можливості сього зробити. Отже напишу з голови, що можу пригадати:

З записувачів нар[одних] пісень, крім Марковича, Рубця, Кольберга (ціх Ви вже записали, здається) треба занотувати Філярету Колессу (тільки ж я його знаю лише з хроніки Наук[ового] Тов[ариства] — з неї знати, що він зробив чимало, більш я нічого не знаю) і Конощенка (його збірничок безперечно видатне з'явище і свідчить про високий тямок (І зворот) збірача. Я чув, що справжнє прізвище К.— Грабенко, що він секретар Херсонського губ[ернського] земства, і що він готує історію української муз[ики], отже, коли маєте час, то найлучче в такім разі звернутися до його.

Що до гармонізаторів, то поруч з Лисенком гідні стати тільки Рубець та Малашкин, перший з них низчий од Лис[енка], другого ж деякі дуже тямущі люде становлять вище, приписуючи йому справжнє, наукове розуміння духу нар[одної] гармонізації.

Щодо арранжировщиків, то тут по скількості перше місце належить, коли можно ввести такий перелік, польсько-українській школі, що відзначається тими самими рисами, що літературна п[ольсько]-у[країнська] школа, тільки ще в більшій (арк. 2) мірі ділєтантизмом, дуже недбалим і занадто вольним відношенням до того, що вони беруться обробляти або наслідувати. Муз[ична] вартість цих обрібок крайне невисока, але популярність кольоссальна. Чольнійші імя: Завадзкий, Вітвіцький, Заремба. Всі троє, крім аранжировки, писали самостійні композиції в субєктивно понятому народному дусі.

Недалеко забігли од них місцеві київські композітори, що бралися за укр[аїнські] теми: Пухальський («Малоросс[ийська] фантазія» для оркестра), Ходоровський (обробка збірника Коціпінського, власний збірник 14 пісень, положених на форт[епіяно], 2 укр[аїнські] рапсодії), Сіхард (арр[анжировка] Козака на скрипку).

Російські композітори, що бралися за укр[аїнські] теми, стоять вище понад усіх по справжній фаховій техніці композіторській, серйозній обрібці, тільки їх комп[озиції] стоять високості сучасної європ[ейської] музики, але чі вдалося ім справді зрозуміти дух укр[аїнської] музики — то инша річ. Зрештою, вони не дуже про це і дбали — Серов («Гречаники» для оркестру), Чайковський та Римський-Корсаков (опери). До рос[ійської] школи здається притикає молодий талановитий, надійний киянин пів-німецького, пів-укр[аїнського] походження і невиразний по нац[іональним] симпатіям — Яновський (опера «Сорочинський ярмарок»).

З глибокою повагою
Всього найкращого!

КВІТКА

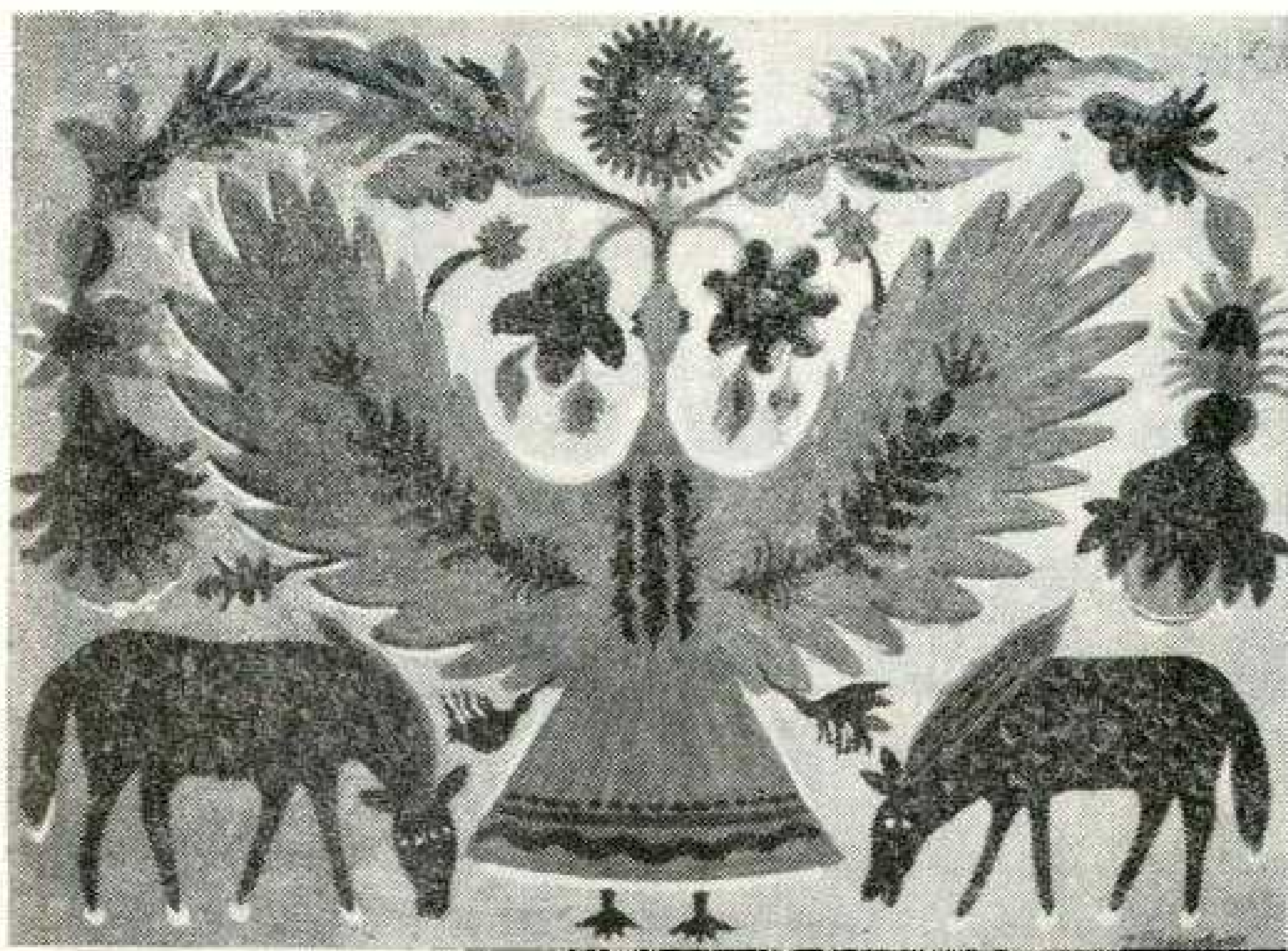
Лист К. Квітки до С. Єфремова

Вельми шановний Сергію Олександровичу!

Я хочу видати «Одержиму» Лесі Українки і дуже прошу прислати мені рекомендованою бандеролею цю річ. Вона надрукована в Літ. Наук. Вістнику за 1901 рік і в збірнику «Відгуки», надрукованім в Чернівцях теж 1901 року. Вибачте, що турбую Вас в такий час, але я вважаю цю справу теж спішною, бо досі цю річ не можна було видати в Росії, а може через місяць і знов не можна буде, як настане военна диктатура. «В катакомбах» я вже видав в Полтавській друкарні.

Чигирин, 21 марця 1917

Ваш КВІТКА



НАРИСИ, ЕТЮДИ

ПИСЬМЕННИК, ПІСНЯР, ФОЛЬКЛОРИСТ

(До 50-річчя від дня народження Степана Пушика)

Степан Пушик народився 26 січня 1944 року у селі Вікторові, що недалеко від княжого Галича. Певно, вже це наклало своєрідний відбиток на всю творчість письменника, стало поштовхом до поглибленого вивчення історії і культури Галицько-Волинського князівства, до уважного вивчення «Слова о полку Ігоревім», його перекладу, реконструкції тексту і пояснення багатьох т. зв. «темних» місць. С. Пушик зробив спробу обгрунтувати авторство цієї унікальної пам'ятки княжої доби. Так, він вважає, що «Слово о полку Ігоревім» міг написати княжич Володимир, син Ярослава Осмомисла. Добра обізнаність з народною творчістю і міфологією дала змогу С. Пушикові написати та успішно захистити кандидатську дисертацію «Слово о полку Ігоревім» і слов'янська міфологія» (скорочений її виклад можна прочитати у його книзі «Дараби пливуть у легенду», 1990).

Та це, так би мовити, лише одна сторінка у творчій біографії С. Пушика, який після закінчення Тлумацького сільськогосподарського технікуму (1964) деякий час працював рахівником, економістом-плановиком у гірських селах Яворів і Довгопілля на Гуцульщині. Нове середовище зачарувало майбутнього письменника, який знову ж почав вивчати незвичайний світ гуцулів, записувати фольклор, їх демонологію і міфологію. А для цього потрібні були знання. Тому С. Пушик вступив на загальнонауковий факультет Івано-Франківського педінституту імені В. Стефаника, але змушений був перервати навчання у зв'язку з призовом до армії. Прослуживши на ракетній базі Московського округу протиповітряної оборони, письменник продовжив навчання у Московському літературному інституті імені М. Горького, який закінчив у 1973 р.

Енергійний, сповнений бажання все пізнати і вивчити С. Пушик працював літературним працівником, кореспондентом газети «Прикарпатська правда», головою ради клубу творчої інтелігенції, керівником літературної студії названого педінституту.

С. Пушик — активний політичний і громадсько-культурний діяч. Він один з ініціаторів, організаторів та перший голова Івано-Франківського Товариства української мови імені Т. Шевченка, член Головної Ради Всеукраїнського Товариства «Просвіта» і Ради Товариства зв'язків з українцями за межами України та інших організацій і товариств. Як депутат Верховної Ради України, С. Пушик очолював підкомісію з питань розвитку національних культур, мовних потреб українців за межами нашої держави, був членом постійної комісії Верховної Ради України з питань культури і духовного відродження. Він також член Спілки письменників України і українського Пен-клубу тощо.

Незважаючи на значний обсяг громадсько-культурної роботи, С. Пушик активно займається творчою діяльністю. Він друкується з



Степан Пушик (в центрі) з трембітарями с. Криворівні Верховинського району.

1959 року. Його перу належать поетичні збірки — «Молоді громи» (1967), «Золотий тік» (1971), «Писаний камінь» (1974), «Задума гір» (1980), «Головиця» (1985), «Луни» (1988), «Галич» (1990), «Заплаканий промінь» (1992), а для дітей — «Маленьке шпаченя» (1986) і «Золотий човник» (1986). Вірші С. Пушика настільки мелодійні, що неначе самі просяться на музику. Багато з них стало популярними і навіть народними піснями. Варто нагадати такі з них, як-от: «Треба йти до осені», «Любисток», «Пісня про матір» (її чудово виконує М. Сливоцький), «Співають гори» чи знаменитий «Козак гуляє». До його віршів зверталися композитори О. Білаш, А. Кос-Анатольський, В. Івасюк, В. Їжак, Б. Юрків, Б. Шиптур та ін. Частина зібрана у збірнику вокальних творів на слова С. Пушика «Співають гори» (1985), видані буклетами «Любисток» (1970) і «Над горою місяць повен» (1974).

С. Пушик — цікавий прозаїк. За книги «Страж-гора» і «Галицька брама» був відзначений Державною премією України імені Т. Шевченка (1991), а також обласною премією імені Мирослава Ірчана та літературною премією імені О. Копиленка. Крім вже названих, варто нагадати повість «Перо Золотого птаха» (1978)+збірки оповідань і есе та повістей «Ключ-зілля» (1981), «Дараби пливуть у легенду». Про популярність «Страж-гори» говорить хоча б той факт, що вона тричі перевидавалася — 1981, 1982 і 1988 та була перекладена російською мовою (1985), як і «Перо золотого птаха».

Захоплений рідним Прикарпаттям, С. Пушик намагається передати свою закоханість всім жителям України. Про це він сказав у брошурі «Івано-Франківщина» (1984) і у вступній статті до альбому «Івано-Франківщина» (1984).

Якщо ми уважніше приглянемося до окремих поетичних збірок, повістей, романів чи оповідань С. Пушика, то побачимо що для них характерний глибинний фольклоризм. І це не випадково — адже автор добре відомий і як збирач, і як записувач української народної творчості. Тут слід передусім відзначити його записи казок, легенд і притч «Золота вежа» (1983), які він почув з уст Доні Юрчак. Це видання тим цікавіше, що, як ми зазначили у своїй рецензії (див. Наука і культура: Україна, 1983. — С. 374—375), це «перша в українській фольклористиці збірка, яка представляє гідний подиву за своїм багатством репертуар Доні Юрчак», до того ж записаний не від чоловіків, як це було досі, а від жінки!

Записи казок Прикарпаття С. Пушик опублікував ще у таких виданнях — «Казки Підгір'я» (1976), «Казки гір і підгір'я» (1993), «Чарівне горнятко» (1971), «Казки про тварин» (1979) і «Золота книга казок» (1990), а народних легенд, переказів і пісень — «Ходили опришки» (1983), «Легенди та перекази» (1985), «Пісні Карпат» і «Сміються, плачуть солов'ї» (1988). На основі цих та інших матеріалів написав двотомну працю з праукраїнської міфології «Бусова книга», що чекає свого видання, як і десятки томів записів фольклору.

С. Пушик спробував свої сили у драматургії. На основі новел В. Стефаника у співавторстві з В. Смоляком написав п'єсу «Земле моя», яку поставив Івано-Франківський драматург імені І. Франка. Він також упорядник творів Ольги Стрілець «Обпалена троянда» (1991), збірок «Їхав автобус» (1978), перекладів з російських письменників «Біля Ільмень-озера» (1984). Перекладав з російської, української, башкирської та молдавської мов. І навпаки, його твори перекладені багатьма мовами світу.

Із цих характерних і притаманних тільки С. Пушику творчих віх нам стане зрозумілою його позиція в обороні пам'яток культури та історії, проти нищення церков на Прикарпатті. За статтю «Пам'ять совісті», опубліковану у 1987 році в журналі «Україна», письменник змушений був піти з роботи. Він не підписав листів із засудженням дій письменників-дисидентів чи «політичної близькорукості» Зіновії Франко, як цього вимагав обком партії, за що піддавався гонінням і переслідуванням.

Свій полудень віку Степан Пушик — письменник, пісняр, фольклорист і перекладач зустрічає у повноті творчих пошуків і досягнень. Тож з роси і води Вам, дорогий ювіляре!

Володимир ПОЛЄК

Івано-Франківськ

ЧУГАЙСТЕР: МІФІЧНИЙ ПЕРСОНАЖ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПОЕЗІЇ КАРПАТ

Про великого лісового бога Карпат Чугайстра наукових публікацій майже не було, якщо не рахувати двох-трьох записів фольклористів, що побачили світ у «Етнографічних збірниках» Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові та в «Гуцульщині». В. Шухевича. Звідси Чугайстер (називають його і Чугайстрин) перекочував до повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» і набув немалої популярності. Правда, письменники й поети впродовж XX століття так «познущалися» над цим персонажем слов'янської міфології, що нині неможливо уявити собі, яким насправді був Чугайстрин, що продовжує блукати по художніх творах (особливо дитячих).

Близько двох десятків літ я збирав усе, що збереглося в народній поезії про цього волохатя, що був суперником Громовика-Перуна. Очевидно, що подібний бог є у всіх народів Євразії, бо легенди про «снігову людину» збігаються з легендами про Чугайстрина. Чугайстер — оброслий білою або чорною шерстю (можна уявити його й чорно-білою істотою, як і гайстра-лелеку), має бороду, сині очі; спить, звившись у клубок десь у хащах, або в сухому листі чи хмизі, чатуючи, як ведмідь, на Лісову Діву (Нявку, Мавку, Бісицю, Майку), яку він зловить, незважаючи на її крик, одну ногу притисне своєю велетенською лапою, а другу візьме в свої волохаті руки й розчахне, як жабу, за те, що ці Лісові Панни заманюють у гірські пущі й дебрі молодих пастухів, лісорубів. Лісова Діва (Лісна, Лісовиця, Бісиця) своєю подобою нагадує ту дівчину, яку кохає легінь, чи ту жінку, яку покинув молодий газда в гірському селі та думає про неї. Бісиці тільки спереду нагадують

elib.nplu.org

коханих, а насправді то ілюзія, мана, бо вже ззаду Лісові Діви мають у спині отвір, крізь який видно серце, легені, печінку та інші нутрощі.

Таку Лісовицю-Бісицю Чугайстрин нерідко приносить до пастушої чи лісорубської колиби, або ловить у колибі, коли Діва тут сховалася, душить, запихає на рожен чи дерев'яний кий-шопур, пече на ватрі та їсть.

Чугайстрин — нічна й земна іпостась Буська-Гайстра (Лелеки). І священний птах Лелека, і цей напівзвір-напівлюдина, Чугайстер, були колись добрими людьми, але прокляті Богом. Вони приречені очищувати Землю. Гайстер-Бусел посланий знищувати гадюк, вужів, жаб, мишей та іншу нечисть, а Чугайстрин має очищувати Землю від лихих істот, що виникли із страчених дітей, самогубців. Якщо Бусько охоронець дому, то Чугайстрин охоронець людини далеко від дому (у лісі, на полонині). Правда, Чугайстер може прийти вночі до хати й перевірити, чи є вода, а коли нема в запасі води, то візьме дитину й піде. Виходить, що він захисник від вогню, але й охоронець вогню, бо може й опівночі прийти до стаї чи колиби, щоб погрітися трохи, чи спекти зловлену Лісову Діву. Отож Чугайстер, як і Лелека-Гайстер, пов'язані із вогнем, із водою. Він — захисник пастухів і лісорубів. Коли з ним добре повестися, то попередить, коли саме ведмідь нападе на стадо. В той же час він і сам нагадує собою ведмедя (медведя, як говорять у Карпатах).

Коли Чугайстрин зустрінеться в лісі, то лиха ніякого не чинить, хіба поспіває і попросить зустрічного потанцювати з ним. Танцюрист з нього шалений, а тому може статися так, що хвороблива людина не витримає темпу танцю («гуцулки-верховинки», «аркана») й помре. Засмучений Чугайстрин піде собі далі, а доброго танцюриста нагородить. (При цьому зауважу, що танці в горах досі називаються данцями). Гуцули вірять, що «Гуцулку-коломийку» верховинці перейняли саме від Лісових Дів — Нявок. Коли наступають Русалії (Розигри), тоді Нявки (на Бойківщині — Майки, а на Поділлі — Мавки) танцюють на полонинах довкола кущів. Можливо, що обряд «водіння Куста», який зберігся на Волині, відбиває саме оцей танець-данець. Я вважаю, що слово данець (танець) походить від Дани або Дана (Данка).

На Бойківщині забулося ім'я Лісового Діда — Чугайстра. Тут його називають просто Дідом, а на Закарпатті Ночником. Очевидно, що ім'я Чугайстрин було табуйованим. Нині Чугайстрина називають дідьком. На Рахівщині (Закарпатська область) Чугайстринові дали ім'я Гай. Одного разу вночі я їхав з шофером, який із Поділля віз корм худобі до гірського села Чорна Тиса. Дорогою почав його розпитувати про Чугайстра, але він якось недобре глянув на мене й сказав, що нічого не знає. Везли корм ще кілька шоферів із Рахівщини. Коли машини зупинилися на перепочинок, я запитав його колегу про Чугайстра, але той сердито вигукнув: «Що ви мене питаєте про Гая та й про Гая?!». Я зрозумів, що шофери не хотіли згадувати його в дорозі та ще й опівночі, коли попереду був Татарський (тепер Яблуницький) перевал.

Уперше про Чугайстрина я почув узимку 1963 року, коли відбував виробничу практику як студент сільськогосподарського технікуму в селі Яворові Косівського району Івано-Франківської області. Тоді модною була боротьба із «стилягами». Легіня, який носив довге волосся, називали Чугайстром: «Заріс, як Чугайстер» — казали.

Згодом у Яворові вдалося записати такі оповіді:

«Чугайстер по ночах ловить лісами нявок. Це нехрещені, страчені діти. Вони виростають. Дівки заманюють лісорубів, пастухів — беруть легінів у ліси. Чугайстер — добрий помічник бутинярам (бутин — лісорозробка, де постійно перебувають лісоруби — С. П.), бо ловить тут нечисть і знищує.

Як лісоруби варили їжу в колибі, то порцію, яку самі їли, обов'язково лишали Чугайстрові на сволці, а самі йшли до роботи. Якби сніданок на столі лишили, чи на землі, то Нявка прийшла б і з'їла, а за сволок вона не сягне, бо мала. А Чугайстрин — високий. Як приходили лісоруби ввечері, а харчів не було, то вірили, що приходив Чугайстер,

можна було спокійно спати. Де гостинно прийняли його, там Нявок не було — страчував»[1].

Чугайстрові всі звірі в лісі підвладні. По воду посилає лиса, вовка, а сам не ходить. Ведмедя посилає проти багачів, аби вони пам'ятали, що й над ними є сила страшна. Не можна кривдити слуг Чугайстра — «звірів лісових».

Очевидно, що повір'я про пастухів «лісової худоби», тобто звірів, теж слід пов'язувати з Чугайстрином. Карпатські мисливці знали, що в «жіночі дні тижня» (в неділю, середу, п'ятницю й суботу) полювати не можна, бо тоді звірі пасе Діва Лісова, вона дуже пильна пастушка і не дасть мисливцеві вбити оленя, серну чи іншу звірину. Полювати дозволялося в понеділок, вівторок і четвер, коли пасе звірів хлопець-пастух. Він — ледачий, сплюх, за «лісовою худобою» (звірами) не дивиться, тому й мисливці вбивають, що захочуть — зайців, диких кіз, оленів, вепрів. З цього повір'я випливає, що Чугайстрин був богом, вищим за Лісовика-Пана. Можливо, що ця «карпатська снігова людина» була божеством якогось племені (карпів?).

Надзвичайно цікавий фольклорний матеріал про полонину Гаджену, яка поруч з верхом Кедроватим. Тут зберігся славнозвісний «Довбушів сідець» — крісло, видовбане в скелі, де, очевидно, сидів не Довбуш, а Буж (Добрий Бус), тобто Аполлон, якому присвячувалися Зелені свята (Трійця). Ідола Буса нині вже нема. Шукачі Довбушевих скарбів понищили й саме святилище-скелю, але гуцули вірять, що на Святу Неділю сонце вперше кидає свій промінь із-за гір на цей «Довбушів сідець», і, якщо спостерегти, де впаде промінь, можна знайти золотий скарб. Безперечно, йдеться про обсерваторію-святилище. В цьому надзвичайно мальовничому місці, що входить у Чорногірське високогір'я, віддаленому від населених пунктів, перехоплює подих, коли з «Довбушевого сідця» окинеш оком весь амфітеатр високогір'я. Тут збереглися найбагатші зарості рододендрона східнокарпатського (червоної рути), який називають ще «ведмежими вушками». Якщо на Бойківщині кедр росте в урочищі Яйко, що належало до церковних маєтностей, то очевидно, що цей (теж Довбушів) край, де є верх Буштул і урочище Слобушниця, нагадують нам про бога Буса-Аполлона, належали галицьким волхвам-жерцям, які називалися діями. На Закарпатті маємо селище Чинадієво; поблизу Галича є села Колодіїв і Колодіївка, тобто «коло (поблизу) діїв». Гадаю, що володіння віщунів-діїв у християнські часи перейшло до християнських владик. З кедрової деревини митрополит і кардинал Сембратович повелів збудувати в Осмолоді, де є мінеральне джерело, розкішну віллу. Цей райський закуток облюбував собі й митрополит Андрій Шептицький, що заступив на митрополичій катедрі у Львові Сембратовича, коли той помер. Після смерті Шептицького терем з тису спалено. Але його відновили для тодішніх перших секретарів ЦК КПУ Кириченка, Підгорного, які інколи приїжджали сюди після успішного полювання на ведмедя. Про це нині розповідають бойки билиці й небилиці.

Друге місце, де росте кедр, оця Гаджина і Кедроватий на Гуцульщині. Кедр називають гуцули дивдеревом. Можливо, що загадковий Див, що «кличе з верха дерева» мисленного, і був тим богом, якому на полонині Гаджина поклонялися верховинці-гуцули. Кедрові саркофаги стояли в пірамідах єгипетських фараонів.

Назва полонини Гаджини походить від слова «Гад». Можливо, що Див ототожнювався з гадом-дияволом. Гуцули вірять, що тут, де «Довбушів сідець», Олекса, будучи пастухом, убив Арідника (дідька, чорта, нечисту силу). Нагадаю, що Аполлон теж уявлявся пастухом, його іншим іменем було — Олекса (Алексіс), а слов'янський Аполлон — Добрий Бус (Лель-Полель).

---

[1] Цю й наступні казкові оповіді записано від жителя Яворова Василя Юрійовича Рибчука, 1936 р. н.

Половина Гаджина уявляється не тільки, як Аполлонова, але й — Чугайстрова:

«Кожен газда має добру полонину, а Гаджина — växкамениста, бідним лишили. В багачів воли, корови, а в бідних — кози. Чугайстер їм кози пасе, і свої, дикі кози, пасе. Як напасуться, зажене їх у кошару, а сам іде в село народ навчати. Коли якомусь майстрові не вдалася робота, то Чугайстер поучував, як треба зробити. Чугайстер усякий дар людям дав! А коли Чугайстер піде в село, то нявки тоді набуваються в полонині, веселяться на Гаджині».

Поетеса Ольга Стрілець засвідчує, що Чугайстер був покровителем керамiків. Ці деталі підтверджують, як у різний час змінювалися функції цього бога. Якщо в Греції культ Аполлона змішався з культом Бахуса-Діоніса, то в Карпатах спостерігаємо, що Бус і Чугайстрин робляться настільки подібними, як і птаха бусько — гайстер, що несе в собі символ дня й ночі, води та вогню. Бусла так небезпечно розсердити, як і Чугайстрина. Можливо, що Бус спочатку був більше Бахусом-Діонісом, (Еваном, Загреєм, Вакхом), ніж Аполлоном. В цьому котлі племен, що приходили в Карпатську країну, перемішувалися найрізноманітніші віри, змінювалися функції богів, бо могло бути знищеним плем'я, могло асимілюватися, та не міг вмерти бог, як не помер тут, скажімо торкський дракон Шаркань.

Ще одна казка про Чугайстрина: «У пана був слуга. Погодилися, що служитиме рік на рєд одежі (тобто за крисаню, сорочки, киптар, гачі — штани з доморобного сукна, постоли, сардак — С. П.). Пан мав з легіня користь, але за службу не дав нічого. Зажурився бідний слуга та й пішов собі. Йде лісом, зустрічає малого й сивого діда. Привіталися. А дід зміркував щось і питає:

— Чого журишся, легіню?

— Були б ви на моєму місці, то й ви зажурились би.

— Та розкажи щось.

— Та я в пана служив за рєд одежі, а він мені нічого не дав.

— Ей, легіню, то всі пани однакові. Вертайся до нього й скажи, що ти ще недобув рік.

Поговорили собі, й хлопець вернувся до пана:

— Ти чого вернувся? — питає пан.

— Бо я недобув ще у вас.

— Ти добув!

— Ні.

— А що ти будеш робити?

— Буду кури смотрити.

— А в мене кури не несуться та й мені такого слуги не треба.

— Я піду кури скубати та й будете мати подушки.

— Та де ті кури?

— Я знаю. В лісах...

— Та нема там.

— Для вас нема, а для мене є.

Отак легінь говорив, як його намовив Дідо (а то був Чугайстер). Пішов він від пана, а пан — назирці за ним. Хлопець зник, а Чугайстер виходить назустріч панові.

— А куди ви, пане, йдете?

— Ей, вам не питати, а мені не казати.

— А чому?

— Бо я — пан.

— Ей, ні! Пани по дебрях не ходять. Ти із зависті сюди прийшов. Ти не прийшов з доброї волі. Ти не дав слузі рєд одежі, за який той тобі рік відслужив, то ти маєш звідси голий вернутися. Постоли загубиш у потоці, сердак на суці зависне, а як будеш їхати чугилом з гори в долину, то задниця гола лишиться.

Пан вислухав Чугайстра, але своє питає:

— А де ті кури, що треба скубати?

А кури будеш скубати там, де твоя пані лишилася. Скуби собі до самої смерті.

І напустив Чугайстрин на пана ведмедя, що той постоли в потоці лишив, сердак на суці завис, а гачі на чугилі лишив.

Отак Чугайстер провчив пана».

Перед тим, як перейти до розгляду мотивів інших оповідок, скажу, що чугилом називається природній рівчак у камені, своєрідний жолобець.

Щодо мотиву казки, то з нього чітко випливає, що Чугайстрин нагадує нам захисника бідних. Очевидно, що Миколай Чудотворець, зображення якого бачимо на багатьох керамічних печах, був християнським наступником Чугайстра. Цікаве саме слово чугило, якщо його зіставити з назвою карпатського бога. Але я гадаю, що ім'я його — двочлен, тобто Чуга і Гайстер, або ж Джус і Гайстер, хоч 1992 року в надчеремоському селі Розтоки я вже зафіксував і таку назву як: Чугай. Зрозуміло, що звідси й Шугай.

Надзвичайно цікаву легенду Чугайстра вдалося записати в селі Микуличані, яке входить нині до складу Яремчанської міської Ради.

«Одна жінка не мала дітей. Вона пішла до Чугайстрина й попросила, аби він подарував їй розраду та втіху. Чугайстер вислухав її і сказав: «Добре, я тобі подарую дві дочки, але вони не будуть належати тобі одній, а всьому світові, й одна без другої нічого не зможе зробити на землі». Жінка зраділа й пішла від білобородого Діда додому. А скоро вона народила двійнят. Але одна дочка була без рук, а друга — без очей. Дочки скоро повиростали, але одна без одної не могла й кроку ступити й не могли нічого зробити дві дівчини, бо одна бачила все, знала, як щось зробити, але не могла, бо не мала рук, а друга мала руки, знала й уміла, як зробити будь-що, але не бачила, бо не мала очей. І ці дві дівчини належать донині всьому світові. Бо дівчина, що без рук — то сама ідея праці, тобто розумова Праця, а дівчина, що без очей — Праця фізична, тобто втілення ідеї».

Ця оповідь — один з найкращих слов'янських міфів про дівчат-близниць, які є уособленням двох різновидів Праці. Якщо такі легенди й нині ходять про Чугайстра, то можна уявити собі, яким насправді великим богом був цей Дід для наших предків. На ім'я Чугайстра, безперечно, існувало табу, якщо в горах не залишилося жодного топоніма або гідроніма, утвореного від цього слова. Правда, у Вінницькій області є село Джугастра, яке, можливо, носить ім'я Чугайстра, якщо нинішній Чугайстер був Джугайстром, тобто назва утворилася з двох коренів: Джус і Гайстер. Якщо Чугайстра ототожнити з Джусом, то тоді досить легко розмотається золота нитка таємниці, яка покищо покриває це божество. Гуцулів досі називають «джусами», а вони в свою чергу підгірцям платять прозиванками «суси» й «піндюри». Слово «сус» утворилося, мабуть, від імені Христа — «Йсуса», або ж це румунське слово, тотожне нашому «верховинець, гірняк». Якщо це так, то верховинців, які до наших днів дотримувалися дохристиянських звичаїв, християни називали по імені бога, що нічим не уступав Діонісу й Пану. Культ Бахуса-Діоніса змішався з культом Пана так само, як у нас нині важко встановити, де починаються й закінчуються функції Буса, а де Джуса. Гадаю, що цим матеріалом у моїй «Бусовій книзі», скористається ще не один дослідник давньої слов'янської релігії й ще раз переконається, що наші предки в міфотворчості не уступали ні єгиптянам, ні персам, ні грекам, ні римлянам, а, можливо, й переважали їх, та з прийняттям християнства загинуло міфів так багато, що нині доводиться все збирати по малесенькому осколочку, які розкидані по всій Слов'янщині; та найбільше скарбів заховалося в Карпатах, що посеред слов'янського моря, стоять немовби священна гора Березаїті в давніх мідійців. До речі, в Галицько-Волинському літописі Карпати названі, просто, Горою.

Ще дві демонологічні легенди про Чугайстра були записані 1932 року Іваном Паньковичем у с. Ясині та в м. Рахові на Закарпатській Гуцуль-

щині й опублікував їх у збірнику «Українські говори Підкарпатської Русі» за 1938 рік. Тут своєрідну карпатську «снігову людину» називають двояко: Чугайстрином і Чугаєм.

Та чи не найцікавіше те, що в закарпатських легендах збереглася інформація, яка Чугайстра наділює вищим «статусом», ніж звичайний лісовик. «Нас є три таких, як я» — говорить Чугайстрин устами оповідача. Правда, в іншій легенді мовиться, що «...люди старі сказують, що Чугайстрини є чотири».

Оскільки зібрано далеко не весь демонологічний матеріал про Чугайстра (на Бойківщині, наприклад, його ім'я не згадується, але він відомий, як Лісовий Дідо), то категоричних висновків робити не будемо, але корінь «стр» говорить нам, що цей етнонім може мати пряме відношення до Триглава-Стрибога (Трояна). Якщо Чугайстер говорить про трьох таких істот, то йдеться, мабуть, про володаря Неба, Землі й Потойбічного Світу. Чугайстер — антипод Перуна, пов'язаний з ніччю, вогнем, співом, музикою, танцями, тобто має всі ознаки Пана (Пушана), але ворог лісових красних дів (нереїд, дріад). Безперечно, що він «санітар» світу від злих духів, як гайстер-бусел від реальних «злих» істот. Свідчення, що «Чугайстрини є чотири» може бути помилкою оповідача; сплутати числа «три» і «чотири» неважко.

Та повернемось до оповідок про життєрадісного, веселого, оброслого шерстю лісовика, що танцює, співає й полює на Нявок по лісах-темеях.

За найновішими моїми записами цей гуцульський бог міг діяти зло й добро, як худобі, так і дітям. Його волохата подобаріднить Чугайстра з всеслов'янським богом Волосом. Якщо це так, то легко збагнути, чому Аполлон називався Гайстер (скіфський Гойтосир), а карпатський волосатий бог — Чугайстер. Сонячний Бог і Бог Грому завжди протиставлялися худоб'ячому богові, але в той же час між ними існувала єдність. Можливо, що князі наші виводили свій родовід від Даждбога, а Чугайстрин подарував світові скотарів. Підгір'яни чомусь досі вірять, що верховинці походять від овець. Очевидно, що саме функції бога-покровителя давали привід польській знаті називати русинів-українців «бидлом», а нашим літописцям, князям і боярам — «смердами». За цими прозиванками ховається щось глибше, ніж пустослів'я. Пам'ятаймо, що грекам наші предки присягалися перед Перуном і Волосом. Оскільки Волосові присвячувався день Місяця — понеділок, то не випадково саме в цей день вшановували й шевців, що мали справу з тваринячою шкірою, з якої виготовляли взуття. Чи були ідоли присвячені Чугайстрові, то сказати важко, але вважалося великим гріхом залишити десь у лісі нерівний зріз, об який міг би поранити себе Чугайстер, що любить перестрибувати з пня на пень, з колоди на колоду, коли переслідує Лісову Діву — Нявку, Бісницю, Красну, Лісовицю. Виходить, що цей бог вважався носієм культури лісорубської праці. Будь-який лісар ніколи не залишить нерівний пень з гострою скалкою чи тріскою.

Якщо Гайстера-Бусла Бог зробив птахом, то, очевидно, що такої ж кари зазнав і Чугайстрин, якщо гуцули розповідають таке:

«Се чоловік заклятий його сусідом. Він прокляв його вічно жити в лісі, і ніколи не вмре він, і ніколи ніхто не вб'є його, ніщо не з'їсть. Зустрівши в лісі чоловіка, не робить Чугайстер йому лиха, а чемно просить до танцю і танцює, поки чоловік не порве своє взуття, ще й приспівує шепеляво: «Людже люджем іграють-співають, а ми собі такой так, такой так!»

Шепелявість Чугайстра вказує нам на його схожість з давньоіндійським Пушаном, якому Рудра (бог грози, гніву, люті) вибив луком зуби. Рудра — попередник Шіви й нашого Перуна-Громовика. Очевидно, що й праукраїнці знали легенди про вибиті зуби Чугайстрина. Пушанові, через його беззубість, приносили в жертву кашу. Лісоруби й літувальники карпатських полонин варять кулешу й бануш, які приносили в жертву Чугайстрину. Давньоіндійський Пушан прийшов до греків, як пан. Очевидно, що й карпатський Чугайстрин ввібрав у себе риси Пана.

Володимир Шухевич у своїй «Гуцульщині» (т. 5) опублікував надзвичайно цінну легенду про походження буська-гайстра, де цей священний птах виступає не як заклятий Богом чоловік, але як чортова п'ята: «Дідько посварився з Петром святим. Петро переміг дідька. Той утікав на смереку, Петро ухопив за п'яту та й відірвав її. Петро шпурнув п'яту — з цього зробився бузько: «Коли так,— сказав дідько,— я пішлю того бузька твоїм людям на хату. Хто йому гніздо торкне, він тому хату спалить».

Оскільки в свята Петра й Павла гуцули й бойки ходили трапезувати коло Довбушевих каменів і на таких Каменях трапляються зображення «дідьчих» рук і ніг, то важливо встановити, на яке язичеське свято наклалося християнське — Петра й Павла. Можливо, що то був день Леля-Полеля. Печери в таких скалах і каменях називаються коморами й пивницями, що вказує на зв'язок з Діонісом, культ якого змішався з культом Пана.

Зв'язок бусла-гайстра з дідьком і навіть народження птаха з його тіла дає нам змогу під цим дідьком побачити Чугайстра. Це чудово вписується в міфологічну схему, пов'язану з народженням давньоіндійського Пушана, який народжується двічі: у височині й у ямі. Один раз він народжується опівночі на півдні, а вдруге — в середині року на півночі. Цей цикл повторюється вічно. Легенда про гайстра-лелеку лягає і на період виведення малих буслів у гніздах приблизно в липні, коли настає свято Петра й Павла. Гайстер-лелека уособлює височінь, а Чугайстер — низ, яму. «Віковий він і боязливий. Одежі не має ніякої, а шкіра його покрита буйним густим волоссям, обличчя — білою бородою.

Він ходить лісами, співає або спить. Його дуже бояться Нявки. Знайде в лісі купу листя або рішя, зариється, як ведмідь, і чатує на Нявку. А йде собі, безпечна, лісом, співає, роззирається по боках, перескакує, а він хапає її, розідне надвоє і їсть».

Чугайстер не завмирає і не впадає у зимову сплячку. Він не боїться холоду, і нагадує, за всіма ознаками, карпатську «снігову людину». «В бутині (тобто на лісосіці — С. П.) спали люди в колибі, а один не спав. Чує: хтось чупкає. Доперло двері, несе дівча поперед себе. Лісоруб питає Чугайстра: «А ти що тут хочеш?» — «Нічого, нічого. Хочу собі м'яса трошки всмажити». Кинув Нявку у ватру пообертав-пообертав та й пішов з тим геть».

Легенди про Чугайстрина перегукуються з легендами про ведмедя. Колись люди вірили, що цей цар лісу був людиною, мельником, який вирішив налякати Бога, і за це Бог перетворив збиточника у лісового звіра — ведмедя. Дослідник давньої віри наших предків Б. О. Рибаков вважає, що «Волос міг бути господарем лісу, богом мисливської здобичі, що виступав у подобі ведмедя. Можливо, що саме ім'я його було лишень прозиванкою, алегорією, викликаною табу на дійсне ім'я: Волос — волохатий, космач». Гадаю, що здогад академіка підтверджується записами про Чугайстрина. Чугайстер — ось яким могло бути справжнє ім'я Волоса.

Ось що мені розповіли в гірському селі Бистриці Надвірнянського району Івано-Франківської області: «Чугайстер — то вітровий дідо. Він швидко бігає на одній нозі: танцює, що листя і гілля до землі присідає. Деколи він може відірвати свою ногу і рубати нею дрова. Оброслий волоссям...Я пас худобу на Закарпатській стороні гір. На дощ збиралося, а корова загубилася. Я долоні зложив і загалалакав. Луна пішла поміж гори, відбилася і вернулася назад. І так було три рази. А за четвертим — другий пастух каже: «Ти Чугайстра прикликав». Господи! Як почали громи бити і дощ! І вівці, і корови позбігали вниз... Кажуть, що вночі не можна свистати і кричати, аби не прикликати Чугайстра... А ще таке було. Я пас вівці на Івана (тепер кажуть на Купала—С. П.). Нявки зібралися на горі Сивулі й колом танцювали «Коломийку». То є їх танець. Від них і люди навчилися тої «Гуцулки». Коли я підійшов ближче, то нічого і нікого не було. Зникли. Я пас корови і спав у ко-

elib.nplu.org

либі. Серед ночі влітає Нявка, а за нею — Чугайстер. Зловив її і поніс».

Ще одна розповідь Володимира Курчука з цього ж села:

«Коли я був малий, то бабця моя вірила, що з вечора в хаті має бути два-три відра наповнені водою, і мають бути замкнені двері. Щовечора посилала мене по воду. «Іди — казала,— бо прийде Чугайстер і дітей украде. Я питав бабцю: «А який то Чугайстер?» — «А це такий дідо на одній нозі з бородою». Ще казали, що не можна вночі в ліс виходити і свистати вночі не можна, бо Чугайстер забере».

На початку XX століття по цих селах збирав фольклор учитель Антін Онищук. Його записи про Чугайстрина подібні до моїх:

«Чугайстер зайшов до полонинської колиби, поправляв ватру. Вівчар каже: «А що ти тут робиш?» — «Хочу загрітися». А вівчар схопив сокиру та й перед ним поклав вістрям угору. «Сідай» — сказав. Той сів. Став Чугайстрин проситися, аби його відпустили. «Не пущу!» — зловив його двома мізинчиками вівчар і тримав. «Пустіть, то скажу, що завтра тут буде». І Чугайстрин попередив, аби не спали пастухи завтра, бо прийдуть на полонину вовки й ведмеді та й усю худобу понесуть. І дійсно другого дня прийшли вовки та ведмеді — всі по парі, та вівчарі їх відігнали від отари».

За переказами, які я зібрав, Чугайстрин може мати від двох до семи метрів росту, або ж такий високий, як смерека. Може з'явитися танцюючим вітром (вихором). Буває, що спить, звившись у калач довкола залишеної людьми ватри. Шерсть на ньому біла або чорна; біла й борода, сині очі. Лісоруби вірили, що взимку Чугайстрин залазить у димник (димохід) колиби грітися й там співає.

Те, що Чугайстрин — одноногий і бородатий, дає нам привід ототожнити його з християнським Николаєм (Миколаєм, Микулою). Миколай рятував людей на воді. Чугайстер теж потребував мати воду проти вогню. Миколая гуцульські гончарі зображували на печах, богомази — на іконах. Миколая малювали з одною ногою, що визирає з-під одягу. Одноногі дідьки є на Збруцькій статуї, в нижній зоні (ярусі). Вони займають «гнізда» святого Власія, Теплого Миколая, Маковія. Те, що Чугайстрин безсилий перед металевою сокирою, але може зі своєї ноги зробити сокиру, дає привід зблизити цього бога з Бабою-Ягою. Баба-Яга — Костяна Нога може, як і Чугайстер, одірвати свою ногу й зробити з неї коня або сокиру. Цікаво, що інша легенда засвідчує, що Довбуш здобув топір, убивши золотим чи срібним гудзиком Арідника. Вірили, що й силу пастушок дістав, убивши під скелею, у печері, чорта або дідька. Про Чугайстра таких легенд не зафіксовано. Виходить, що це бог вищого рівня, хоч і несе на собі певні риси лісовика, схожого на прибалтійського Гонигліса чи російського Лешего (Леший — Лівий).

А ще я думаю, що карпатський Чугайстер — це, безперечно, персонаж схожий до снігової людини. Якщо зафотографувати відбитки ніг і рук (лап) на Довбушевих, Пинтьових, Чортових каменях, то вони,— справді велетенські, як і в тих гоміноїдів, яких начебто бачили в Гімалаях, на Памірі, Кавказі, в Сибіру, у Каліфорнії. Не знаю, можливо колись вдасться вийти на контакт з цією загадковою істотою, яку названо «сніговою людиною», але я переконаний, що науковий світ сприймає за істину міфи про гірського бога. У Гімалаях його називають йєті, на Північному Кавказі — алмасти, у Дагестані — каптара, у Монголії — алмас, у Західному Сибіру — назначений (меченый), індіанці Америки називають його саскуатч (сосквач), у Каліфорнії начебто існує бігфут, що означає «великоногий» або «великостопий». Розміри стопи начебто становлять 37 сантиметрів у довжину й 16 сантиметрів у ширину. Приблизно такі ж «сліди» видовбані на Писаному та на інших каменях у Карпатах. Ріст «снігової людини» становить приблизно 220 сантиметрів.

Я не відкидаю версії, що «снігова людина» десь існує, а тільки кажу про те, що вона «жила» багато тисячоліть і в центрі Європи, у Карпатах, але як Чугайстрин — добрий дух гір, а тому всі розповіді про

гоміноїдів треба піддавати пильній експертизі. Той аматорський фільм і фотографії, які нерідко публікуються й передаються по телебаченню, як документи про реальне існування «снігової людини», не викликають особливої довіри, як надійні документи. Очевидно, що на карфагенській тарілці з Палестини, на якій начебто ще в VII столітті до нашої ери художник створив «снігову людину», зображено міфологічний персонаж — бога, схожого на карпатського Чугайстрина. Пам'ятаймо, що майже всі зображення давніх богів Греції дійшли до нас на амфорах, тарілках, стелах, пластинах. Разом з цим могло статися так, що гоміноїд, який ми називаємо нині «сніговою людиною», міг стати об'єктом обожнювання.

Але нині ми маємо справу з осколками міфів, і в цих скельцях досить чітко видно зображення слов'янського бога Волоса, що називався і Чугайстрином, який був противником Громовика-Перуна. Цікаво, що навіть одежу з вовняного сукна (шерсті) називали чугою і чуганею. Чуги, як одяг, дійшли до наших днів саме в Карпатах. Це те ж саме, що й гуня. Ось як описує закарпатську й лемківську чугу Олекса Воропай: «Чуга — це короткий, не довший ніж по коліна одяг без коміра, а тільки з вирізом для шиї, що обшитий шкірою або червоним сукном. Рукави довгі й рівні без будь-яких оздоб. Чуга тчеться з овечої вовни таким способом, що зверху виглядає як велика овеча шкіра з довгою вовною, а всередині густа тканина. Отже чуга подібна на вивернутий кожух. Чуги робляться для жінок білі, а для чоловіків чорні. Українська закарпатська чуга нагадує кавказьку бурку.

...Верхній одяг, що його лемки називають чугою, нічого спільного не має з чугою Закарпаття. Лемківська чуга — це довга і широка свита з довгим коміром, що часом сягає аж до пояса. Той величезний комір, а іноді й рукави оздоблені білою бахромою з білої овечої вовни. Сама ж чуга завжди шиється з чорного сукна. Рукави лемківської чуги зшиті й у них руки не просовуються, вони замінюють собою торби, в яких складаються харчі та інші дрібні речі на випадок дороги. Отже, лемківську чугу носять наопашки.

Колись на Слобідській Україні, ще за часів городового козацтва, козаки носили так звану опошень, або опошняк — це було щось подібне на сучасну лемківську чугу».

До цього слід додати, що сторожові козацькі вежі теж називалися чугами. Під час татаро-турецьких набігів на Україну чуги забезпечували світловий зв'язок між населеними пунктами, про них співається і в піснях.

Якщо Чугайстер носить назву чуги і гайстра, то етимологію цього двочлена неважко розтлумачити. Цьому сприяє і народна традиція носити чуги двох кольорів: жіночі — білі й чоловічі — чорні. Це перегукується із опіренням лелеки-гайстра — білого птаха з чорною ознакою (за влучним заголовком до фільму Івана Миколайчука та Юрія Іллєнка.)

Та все ж я гадаю, що іншою назвою Чугайстра могло бути слово Джус. Джугайстер міг зробитися Чугайстром.

У селі Тарасівці (колишній Терешул) Тячівського району Закарпатської області Чугайстрина називають Ночником. Ось яку оповідку зафіксовано мною від Василя Івановича Марційчука, 1965 р. н.: «Пішов хлопець по гриби і єго ніч застала. Ну і він рішив розложити ватру і до ранку переночувати. Тут дето коло дванадцятої години появився вітер, і перед його очима прокотився клубок. Подивився назад і побачив іззаду себе діда. Дід спитав у нього щось незрозуміле і побіг дальше за тим клубком. Через кілька хвилин вертається дід. Хлопець замітив, що то була повітруля в діда в руках. І дід її надів на рожен, над ватрою спік, з'їв і попросив тютюну. Хлопець єму дав закурити. Дід єго почав розпитувати, що і як він попав у той ліс. Говорить.: «Тобі ще пощастило, що я тебе побачив, а то б ти до ранку не дожив. Була б тебе Повітруля заманила в ліси. А тепер збирайся — я тебе виведу

на дорогу». Ну він за тим дідом пішов і очутився недалеко від своєї хати».

Друга легенда, записана мною від В. І. Марційчука, нібито доповнює першу, бо вже деталізує, яка та Повітруля, і що вона діє з тими хлопцями, в яких закохується. Так, мельників син мав дев'ятнадцять років, батько посилав його на ніч молотити. Туди внадила ходити й ночувати з хлопцем Повітруля. Інший чоловік побачив, що млин меле, а хлопець спить. Коло постелі стояла ніби прозора дівчина, що через спину було видно всю утробу. Чоловік цей розказав про те, що бачив, батькові. Батько заборонив синові ходити до млина. Але він почав стрічатися з Повітрулею на горі карпатській, почав блудити, а через короткий час помер.

Вогонь — оберіг від повітруль (повій, вітерниць, вітрениць, чортових дівок, майок, нявок, лісниць, бісиць). Він — смерть для них, а отжеж,— Чугайстрин-нічник, як і гайстер-бусел, зв'язані з богом вогню Сварожичем, сином Сварога. З легенди випливає, що Повітрулю Чугайстер пече на рожні.

В тих районах, де забулася назва Чугайстрин,— оповіді про нього майже такі ж, як і повсюдно про снігову людину.

З цих демонологічних оповідок випливає, що Чугайстрин має всі ознаки бога Волоса, що був пов'язаний з Місяцем. Понеділком керує саме ця, за уявленнями наших предків, планета, хоч насправді це — супутник Землі. В народній уяві Чугайстер — Вихір (по гуцульськи — Вихтір) та Вітер. Саме такі метаморфози відбуваються з цим божеством. Народна казкарка Явдоха Юрчак із села Полик Богородчанського району розказувала, що дівчата з її села йшли по гриби. Враз у лісі скрутився вітер, і дівчата побачили, що Чугайстер танцює. Став він захапувати дівчат. А Параню Писяк той крутінь ухопив з гурту, закрутив нею та й кинув з берега в річку: якби не вміла плавати була б утопилася. Прийшла вона мокра додому та й каже:

— Мамочко, мамочко, я вже більше в ліс не піду. Мене там якийсь крутінь як ухопив, то я мало не втопилася в Бистриці.

А мама каже:

— Аби його шляг трафив! То, певне, Чугайстер збиткувався.

Другої днини пішла до лісу стара Писячка, перейшла дорогу, а тут звіявся вітер — надлетів Чугайстер та й б'є її лахманами, а вона не дається бити. Лахмани — стара одежина, але Чугайстер убрання не має ніякого. Дик... Зарослий. Ніби чоловік, але має довге волосся, борода дуже довга, очі дуже страшні зверху, як у жаби,— він увесь страшний. Волосся на голові біле, як сніг, і борода біла, як сніг, і все волосся, яким укритий, біле.

Мама тої дівчини прийшла з лісу додому та й лише слину лигає (ковтає), а донька запитує:

— Мамо, що вам є?

А вона нічого не каже — махнула рукою. Лежала так до днини, а вранці пішла до старого Тудуня на відмову. Той відмовив страх — стало їй легше. Вже вона на ту лісову дорогу більше навіть не виходила.

А люди говорили в селі:

— Зачепили обидві Чугайстра. Може, якби стара не кляла вдома, то нічого не пошкодило би...

Таким Чугайстрина намалювала уява підгір'янки з-над Золотої Бистриці.

Антін Онищук записав демонологічне оповідання, з якого постає Чугайстер, високий, як смерека: «Розказував мені один, що спало їх сім у колибі. Та другі спали, а вони два — ні; він і ще один дідо ясінський. То було під Русков (полониною — С. П.).

Але чують вони — щось спищало одне, у другім груні; спищало так, гейби дитина; нявкнуло дуже та й тихо.

Але десь так може за кандрас години каже йому дідо: «Дивися, онде Чугайстер». То була місячна ніч. Він дивиться, а то другим боком йде чоловік великий, як смерека, у білім шматтю.

elib.nplu.org

Увійшов він у колибу. Ті, що спали, побудилися і збоялися того дуже. Але Чугайстер каже: «Ви не маєте чого боятися, людоньки, бо я ті Лісовиці виїдаю. А вам не треба мене боятися. Нас було у мами сім синів, і всі ми розійшлися по всім світі й виїдаємо ті Лісовиці, ті Нявки.— Та й відтак питається тих людей.— А чи не слідно у вас щось такого, що ви не можете знати, що то є?» Каже один: «Слідили-смо туди, в груни, щось такого, що ми не могли знати, що то за звірка».

А Чугайстер махнув рукою і каже: «Ну я уже тоту з'їв. Уже тої Лісовки нема».

З цього оповідання бачимо, що Чугайстер (говорять і Чугайстрин) — велетень, що пов'язаний з місяцем, бо ж показується місячної ночі. Мені вдалося записати оповідки, з яких постає Чугайстер схожий на змія тим, що вміє звитися у велетенське колесо довколо ватри й так грітися. А ще бачимо, що він один із семи синів матері-богині. Хто ця мати? Встановити нелегко.

Бачимо, що Чугайстер — це більше божество, ніж Лісовик.

А ось щодо Лісовика, то він має всі ознаки так званої «снігової людини», за якою йде справжнє полювання вчених, але зловити її так і не вдається і, гадаю, не вдасться: «У Ганнівці один раз крадькома повели на нічліг коней до державного лісу. Під'їхали вони до лісу, коней попутали й пустили на пасовище. Один ліг коло лісу, а другий — трохи далі. Той, що ліг коло лісу, скоро заснув, захропів. А другому не спалося, перевертався з боку на бік; йому здавалося, що ліс якось дивно шумить. Йому ставало страшно, він часто позирав на ліс, чи не йде щось страшне. Коли незабаром щось показалося з лісу; ведмідь — не ведмідь, а щось кудлате, здорове. Вийшло, взяло когось і поволокло в ліс. Було так темно, що добре не можна було розглядіти, що воно таке і кого поволокло. Ну він все ж здогадувався, що його товарища, та й думає собі: «Чи не буде й мені таке ж?» Сидить ні живий, ні мертвий. Коли чує, а товариш як закричить! А воно його кинуло й пішло. Шум піднявся, ніби вихор, ліс затріщав, як ото від великої бурі. Хлопець підхопився й мерщій гайда з лісу. Прибіг до товариша, зблід увесь, як глина, труситься, неначе його лихорадка тріпає. Насилу бідняга опам'ятався. Товариш став його розпитувати, що воно таке і як тягло? А він нічого не пам'ятає. «Тільки знаю, що я прокинувся від болю». Мене щось тягло по тирну, а я з ляку й закричав. А воно від мене зашуміло, як вихор. Став показувати свої рани: у нього руки подряпані, лице, кров усюди виступає. Хлопці хотіли були сідати на коней та скоріше тікати додому, та збоялися в темноті шукати коней. Збилися докупи, принишкли й лежали до світанку. І тепер пам'ятає, який лісовик. Після цього, мабуть, з місяць чах».

Бачимо з цього тексту, що лісовик має вигляд ведмедя. Чугайстер нерідко уявляється білошерстим, а не бурим. Але з міфологічної інформації видно, що «снігова людина» — видумка й не більше.

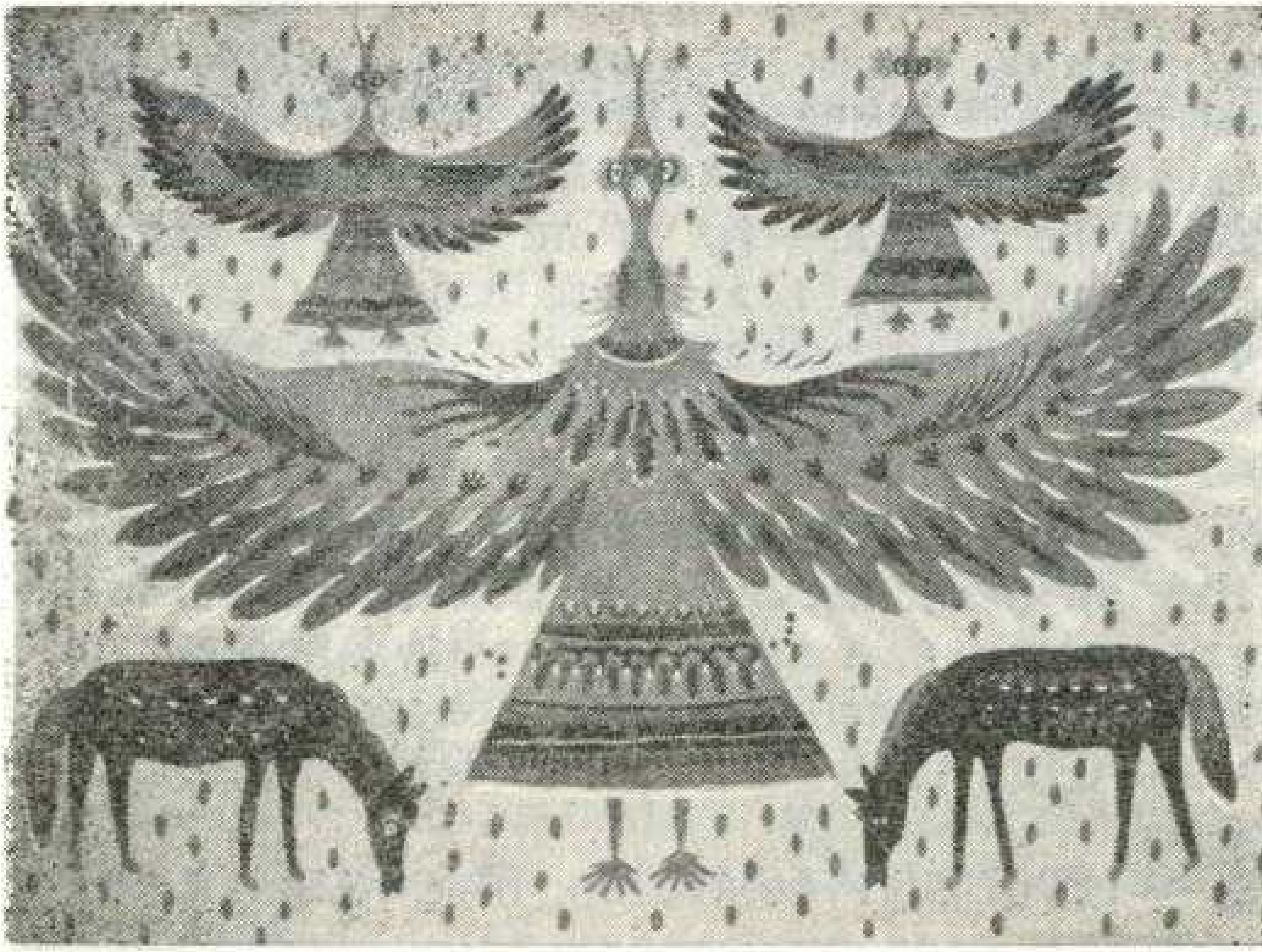
Великим гірським божеством постає Чугайстрин у легенді, записаній мною в гуцульському селі Микуличині, де його знають і під іншою назвою — Очугайстер. Це дід з сивим волоссям на тілі, білою бородою, синіми добрими очима; робить добро людям, допомагає їм у біді.

Як бачимо, в багатьох легендах Чугайстрин з'являється, як вітрогон, вихор, танцюрист, співак і мисливець на нявок, які називаються ще й лісовими, лісовками, лісовицями, злісними, бісицями, красними дівами, що народилися зі страчених дітей. Очевидно, що демонологічні персонажі найнижчого рівня перемішалися, а колись вони мали більш конкретне поле діяльності. На Бойківщині їх називають ще майками.

Майже ніде, хіба що є глухий натяк у «Гуцульщині» В. Шухевича, Чугайстер не виступає у парі з таким же божеством жіночого роду. Шухевич же зафіксував, що нявок ловлять дикі люди, які живють тепер лісами; вони такі, як ми, лиш без убрання, але оброслі як вівця, і виїдають нявок.

Степан ПУШИК

Івано-Франківськ



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ПАЛАЦ У СОКИРИНЦЯХ

Архітектурний ансамбль маєтку в селі Сокиринцях на Чернігівщині невіддільний від імені Галаганів. Він є своєрідною пам'яткою доби розквіту української архітектури і паркобудівничого мистецтва XIX ст. За характером будівництва, художнім оформленням і функціональним призначенням це розважальна садиба, більш-менш пристосована до житла. Серед маєтків України XIX ст. вона займає особливе місце як приклад нового віяння часу. За своїм характером будівля наближалася до культурного центру або «храму мистецтв», де не завершеність архітектурних форм і краса декоративного оздоблення визначали її достоїнства, а саме духовна її змістовність. Не випадково сучасники Галаганів називали їх маєток «українським Парнасом». На відміну від російських палаців — у Гатчині, Павловську, Останкіно, Мураново, Ізмайлово та інших, класичні садиби на Україні поєднували в собі величну святковість та інтимність. Ця тенденція була зумовлена певними функціями комплексу. Як правило, українські маєтки були і розважальною резиденцією, і місцем тихого затишку, і господарським підприємством діяльного господаря.

Художній світ садиби мав свій простір і час, свою систему цінностей, свій етикет і норми поведінки. Соціальні мотиви не займали багато місця у внутрішній семантиці декорації маєтку. Силами мистецтва створювалося особливе середовище, що відокремлювало пана від народу. У межах садиби природа підкорялася спільній семантиці стилізації і символізації, «чистої» природи майже не існувало. Її заміняли пишні оранжереї з вибором різних рослин, гроти, штучні водопади, місточки тощо. Окремі павільйони і куточки парку настроювали людину на певний емоційний стан.

Нещодавно виповнилося 160 років чудовому архітектурному ансамблю в селі Сокиринцях. Він єдиний у своєму роді, вирішений в стилі ампір, зберігся до нашого часу і є найбільш характерним прикладом палацово-маєткової архітектури Лівобережної України кінця XVIII — початку XIX ст. Палац був заснований Павлом Галаганом і будувався з 1824 до 1831 р. Планування та проектування ансамблю належить московському архітектору П. Дубровському—талановитому учню Д. Джилярді, який довгий час працював у Росії. Його стиль відзначає художня завершеність у рішенні композиційно-просторових завдань, гармонійне поєднання рельєфу, води, зелені та об'єктів архітектури. Всі споруди разом з алеєю і парадним двором складають головне архітектурно-планувальне ядро комплексу, на північ від якого розташовано господарський двір. Другу частину маєтку складає парковий комплекс. Таким чином, композиційна вісь з'єднує садибу з селом Сокиринцями, перетинає всю її територію і в гущавині парку завершується чарівним парковим містком.

 ISSN 0130—6939. Нар. творчість та етнографія, 1994, № 2



Фасад палацу в Сокиринцях.
На першому плані в'їздна брама та флігелі, що до неї прилягають.

У кінці довгої алеї, на тлі темнозеленого парку біліє величний будинок, увінчаний великим куполом, портик має шість колон. Плавно збігає до смарагдового газону пандус, прикрашений мармуровими статуями та вазами. Він веде до ошатної оселі, де з вікон великої зали видно чарівний пейзаж[1]. На першому плані, за мереживом темнозеленого листя, виглядає витончена балюстрада, чавунні вази та мармурові статуї богинь Гери і Церери, які збагачують просторове вирішення і замикають перспективу головної паркової просіки з боку ставка. А далі луг, що підкреслює могутні пілони воріт з прорізаними в них хвіртками, прикрашеними алебастровими півколами. Виступи трикутних фронтонів, над якими ступінчастий атик, підтримуються масивними кронштейнами. В обидва боки від них йде огорожа з витончених стовпів, прикрашених рельєфом і декоративними шарами, та легких грат. Центральна брама завершується двома симетричними флігелями. Їхні виступи з рустованим нижнім поверхом і напівциркульною декоративною прикрасою на другому поверсі з'єднуються довгими корпусами прикрашеними атиками. На тлі саду, як завершення флігелів, біліють дві вежі. Просторий присадибний парк прикрашають альтанки як восьмиколонні ротонди, перекриті напівсферичними куполами. Ці малі архітектурні форми мають стильові ознаки пізнього класицизму. Приваблюють око декоративні павільйони, мавзолеї, місточки. У присадибній оранжереї проростають троянди та інші квіти. Комплекс цегельних споруд, включав тендітні грати, головний вхід з прекрасною брамою та теплиці. Це незвичне господарство площею понад 0,3 га головним чином складалося із заглиблених у землю прямокутних за формою траншей троянд, поділених поперечними цегельними стінами на довгий ряд камер. Оранжерея єдиний приклад подібної споруди на Лівобережній Україні[2]. Чудовий парк (гордість Павла Галагана) було створено за проектом архітектора П. Дубровського і садівника В. Бістерфельда. Його природна площа займала 60 га лісу і 10 га ставків. Велике художнє значення в композиційному вирішенні парку мав рельєф місцевості з водяним дзеркалом ставка та хвилястою формою його берега. Витягнутий корпус палацу ділить парк на регулярний та ландшафтний. Характерні риси романтизму надають йому особливої привабливості, й краси, гармонійного поєднання архітектури і природного оточення.

[1] Див.: **Столица и Усадьба**.— Петроград, 1914.— № 24.— Русское акционерное общество автомобилей Фиат.— С. 4—14.
[2] «...в окрестностях Москвы». Из истории русской усадебной культуры XVII—XIX веков.— М., 1979.— С. 176—179.



Головний фасад палацу в Сокиринцях.

З історичних джерел дізнаємося про інтер'єри палацу за часів перебування в них Галаганів-Ламсдорфів [3]. На першому поверсі вестибюль, у лівій частині якого була кухня, що з'єднувалася з їдальнею на другому поверсі окремими сходами. У правій розташовані приміщення для прислуги. З головного вестибюлю парадні сходи вели на другий поверх до аванзали через який потрапляли в танцювальний зал. Зліва від нього знаходились їдальня і кімнати для гостей, з правого — світлиця, спальня, кабінет. Планування кімнат анфіладне. Красою пластичної обробки вирізнявся танцювальний зал, прикрашений двоколонним портиком корінфського ордера і нішами з колонадами.

Збереглися повідомлення про інтер'єри палацу: його приміщення були заповнені старовинними цінними меблями, виготовленими на замовлення за кордоном, чудовими портретами, колекцією зброї у відкритих шафах господарського кабінету. У вітринах шаф зберігався витончений фарфоровий та срібний посуд. Ордер, як організуючий початок архітектурної форми, був символом гармонії, ясності й порядку. Скульптура, живопис, декоративні тканини, французькі шпалери, розпис стін, різні види декоративного мистецтва утворювали єдиний синтез мистецтв — те середовище, в якому перебував володар маєтку та його близькі.

Сокиринці — один з найпоширеніших типів маєтків, що були в Україні, особливо в Чернігівській, Полтавській, Харківській та Київській областях. Це пояснюється тим, що подібні садиби проектували архітектори з Петербурга або Москви. Більш заможні магнати запрошували архітекторів з-за кордону. Саме так потрапили до нас Россі, Ринальді, Кваренгі, Менелас, Растреллі та інші. Засновниками деяких

[3] Див.: Памятник градостроительства и архитектуры Украинской ССР.— К., 1986.— Т. 4.— С. 329.

elib.nplu.org



Парадна зала в Сокиринецькому палаці (2-й поверх).

«класичних» садиб були заможні господарі українських губерній. Переважно це були особи, які діставали освіту в навчальних закладах Франції, Італії, Англії тощо. Вони, звичайно, прагнули не відставати від європейської моди, бажали насолоджуватися розкішним життям у власних маєтках. Завдяки таким меценатам в Україну були «завезені» не властиві їй архітектурні стилі Людовіка XIV у Катерининський час, що спостерігаємо на прикладі маєтку Мерчик, заснованого Шидловським, потомком вихідця з Польщі, а також стиль ампір, поширений в Олександрівську добу.

Засновник Сокиринців Павло Григорович Галаган, так само як і граф К. Г. Розумовський, П. П. Завадовський та інші поміщики, був людиною високоосвіченою, різнобічних уподобань, палко закоханою в архітектуру. Предки цього роду походять з українських козаків, які вперше згадуються на початку XVIII ст., зокрема, Гнат Іванович Галаган під час російсько-шведської війни був разом з Мазепою, а згодом перейшов на бік Петра І. В сімейному архіві зберігалися відомості про Гната Галагана, який одержав багато чинів та «маєтностей» за свою хоробрість і чесність. Саме по гетьманському універсалу від 3 жовтня 1716 року він придбав село Сокиринці, що на довгі часи стало місцем перебування його роду.

Григорій — син Гната Галагана — Прилуцький полковник, одружився з дочкою М. В. Дуніна-Борковського. Батько його дружини рано помер і дівчина виховувалася в родині Апостолів. Григорій Гнатович прожив нелегке військове життя і в 1777 р. помер у Сокиринцях у хаті свого сина. Поховали його на території сільської церкви, а на могилі встановили полковничий пернач.

Син Григорія Іван одружився з 14-річною племінницею гетьмана Розумовського Катериною Драган, дочкою Віри Григорівни, сестри



Старовинне французьке срібло часів Людовіка XVI та чаші польського походження з колекції Сокирнецького палацу.

Олексія і Кирила Розумовських. Довгий час вона жила з дітьми в Сокиринцях в ошатному дерев'яному будинку, збудованому Іваном. У І. Г. Галагана була єдина улюблена сестра Катерина — жінка дуже своєрідна, освічена, богобоязлива. Саме їй після смерті братів залишилися в спадщину маєтки у Лемашах, Покорщині та Роях. Вона переїхала жити на Покорщину під Козельцем.

Старший син Івана Галагана — Григорій народився 1768 р. і виховувався в Лейпцігу. Після повернення поселився жити в Сокиринцях, окремо від матері. Під впливом свого сусіда камергера Будлянського, з яким він подружився ще в Петербурзі, захопився музикою. В будинку камергера слухав кріпацький оркестр і троїсті музики у виконанні місцевих музикантів. Другий сусід — бригадир Фролов-Багреєв влаштував у своєму маєтку театр з міфологічними виставами у виконанні акторів-кріпаків. Невдовзі Іван Галаган створив етнографічний український театр у своєму маєтку, де відбувалися українські драматичні вистави і народні танці (народне вбрання виготовляли в маєтку). Неподалік від Івана Григоровича жили князі Милорадовичі. З однією з дочок Антона Милорадовича він одружився. Ірина була старша за свого чоловіка, який помер у 1813 році, залишивши її з трьома дітьми. Родич Ірини прем'єр-майор Павловський на згадку про себе збудував кам'яну церкву в Сокиринцях у псевдостилі готики.

Син Івана Григоровича — Павло, що народився в 1793 р. виховувався в Петербурзі. Він дуже любив малювати, вивчав архітектуру і з відзнакою закінчив гірничий корпус університету. В родині Галаганів він був найздібніший і зовні найгарніший. Якось в гостях у графа М. В. Гудовича, приятеля Розумовських, він познайомився з його племінницею — Катериною Василівною і на початку 1814 р. взяв з нею шлюб [4]. Молоді переїхали до Сокиринців, де мирно жили довгий час з бабою Павла — Катериною Євстафіївною. Коли в 1823 році вона померла, брати Галагани, дістали в спадщину її прекрасні маєтки в Покорщині та Сокиринцях.

Архівні документи свідчать, що будинки мали багато спільного із старовинними малоросійськими будівлями (зокрема відкриту кімнату-терасу з трьома стінами, а замість четвертої — колонада). В кімнатах були печі, обкладені голандськими синьо-білими кахлями з квітковим малюнком. З одного боку будинку простягався великий зелений двір, оточений флігелями, що завершувалися чавунними гратами з

[4] Див.: Галаганы / Русский Архив, кн. III, 1875.

рельєфною брамою, а з протилежного — квітник, обсаджений липами. Від будинку тяглася склепінчаста алея із зелених трел'яжів, в кінці якої знаходилася відкрита зала в Помпейському стилі.

Для того, щоб стати єдиним господарем Сокиринців і перебудувати їх за власним бажанням, Павло багато де в чому поступився брату Петру. Свій найкращий маєток у Дігтярах він передав йому в спадщину, де згодом Петро й оселився. Сестра вийшла заміж за Рігельмана і зайняла садибу в Покорщині. Таким чином, єдиним засновником нині існуючої забудівлі в Сокиринцях став Павло Галаган. Всі сили, здібності й кошти він віддав на реалізацію своєї мрії — створенню нового палацу і ландшафтного парку. За великі гроші він найняв славетного австрійського садівника Бістерфельда, якого привіз у маєток граф Милорадович. У цей час під впливом західної моди всі українські заможні поміщики переробляли планування своїх садів і парків. Замість регулярних, геометричних у плані заводили ландшафтні англійські парки, наближені до природних. Велика ділянка лісу (понад 600 га) стала полігоном творчості садівника-художника і невдовзі Сокиринська садиба перетворилася на чарівний ландшафтний парк. За задумом В. Бістерфельда і П. Дубровського, композиційні вісі садиби накладаються на паркові алеї. Другорядного призначення доріжки прилягають до них і ділять територію парку на ряд куртин. Велике значення у композиційному вирішенні парку мав пересічний рельєф, водяне дзеркало ставка та хвилястої форми берег. Витягнута будівля палацу поділяла парк на регулярний і ландшафтний, що є унікальним прикладом гармонійного поєднання архітектури і природного оточення та збереження рис романтизму.

Для виконання архітектурного задуму Павла Галагана було запрошено з Москви П. Дубровського — одного з кращих архітекторів спеціаліста маєткобудування. Новий палац в Сокиринцях було збудовано в 1831 р. В його ошатних вітальнях, танцювальному залі часто лунала музика. Всі поміщики області з'їжджалися дивитися балетні постановки та драматичні п'єси. Слава про маєток швидко поширилася по всій Україні.

На превеликий жаль, господареві цього райського куточка Павлу Галагану не судилося довго жити. В 1834 р. він у невідкладних справах поїхав до Петербурга. Було дуже холодно і в дорозі він захворів. Переїжджаючи з Петербурга до Москви, раптово помер. Його тіло було перевезене в улюблені Сокиринці і поховане в місцевій церкві.

Дружина видала єдину доньку за графа Комаровського. Від цього шлюбу народилася також донька — Катерина. Чоловіком її став граф К. Н. Ламсдорф. Після смерті свого рідного дядька Петра Григоровича, що не мав дітей, Катерина залишилася єдиною спадкоємницею величезного багатства (в 1868 році рід від Галаганів припинив своє існування по чоловічій лінії).

Вона стала володаркою Сокиринців, які дуже любила — стежила за порядком у будинку, піклувалася про збереження ландшафтного парку, що був її гордістю. Завдяки її відданості слава Сокиринців зберігалася до початку XIX ст. Саме на цей час краса палацу, як і всієї садиби, досягла свого апогею. Палац, розташований у глибині садиби, посідав центральне місце в архітектурному ансамблі. Будинок з цегли, добре потинькований та побілений, мав ефектний вигляд. Композиція його була типовою для садибних комплексів того періоду. До головного корпусу прилягали симетрично розташовані флігелі, що поєднувалися з ним критими одноповерховими переходами. Центральний об'єм був двоповерховий, прямокутний у плані. Завершуючий його декоративний купол, а також восьмиколонний портик іонічного ордера головного фасаду, розташований на могутній аркаді ризаліту нижнього поверху, наче акцентує увагу на палаці з боку парадного в'їзду, замикаючи його перспективу. Над прямокутними вікнами першого поверху — клинчата рустовка, над вікнами другого — лінний декор у характерних для ампіру формах. Службові приміщення досить ском-

пановані в усіх пропорціях і деталях. Особливо гарно дивилися, поставлені немов на відстані, павільйони-башти. На висоті першого поверху знаходилася альтанка з чотирьох стовпів, на яких трималося складне склепіння з фронтонів і виступів, плавно утворюючи вигнутий конусоподібний куполок. Уся композиція альтанки витончена і легка, виконана рукою неперевершеного майстра. Це мала архітектурна форма, що має стильові ознаки пізнього класицизму.

Розповідаючи про історію української архітектурної перлини початку XIX ст. зазначаємо, що вона витримала революційні події, громадянську та Велику Вітчизняну войни, повоєнний період. Нині відбувається повільне руйнування чарівного ансамблю — нашої національної спадщини.

Нінель ГАССАНОВА

Київ

ДАВНЄ НАРОДНЕ ЖИТЛО В ШАЦЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ ПАРКУ

Серед природоохоронних об'єктів важливе місце належить національним паркам. На них покладаються важливі наукові і рекреаційні завдання.

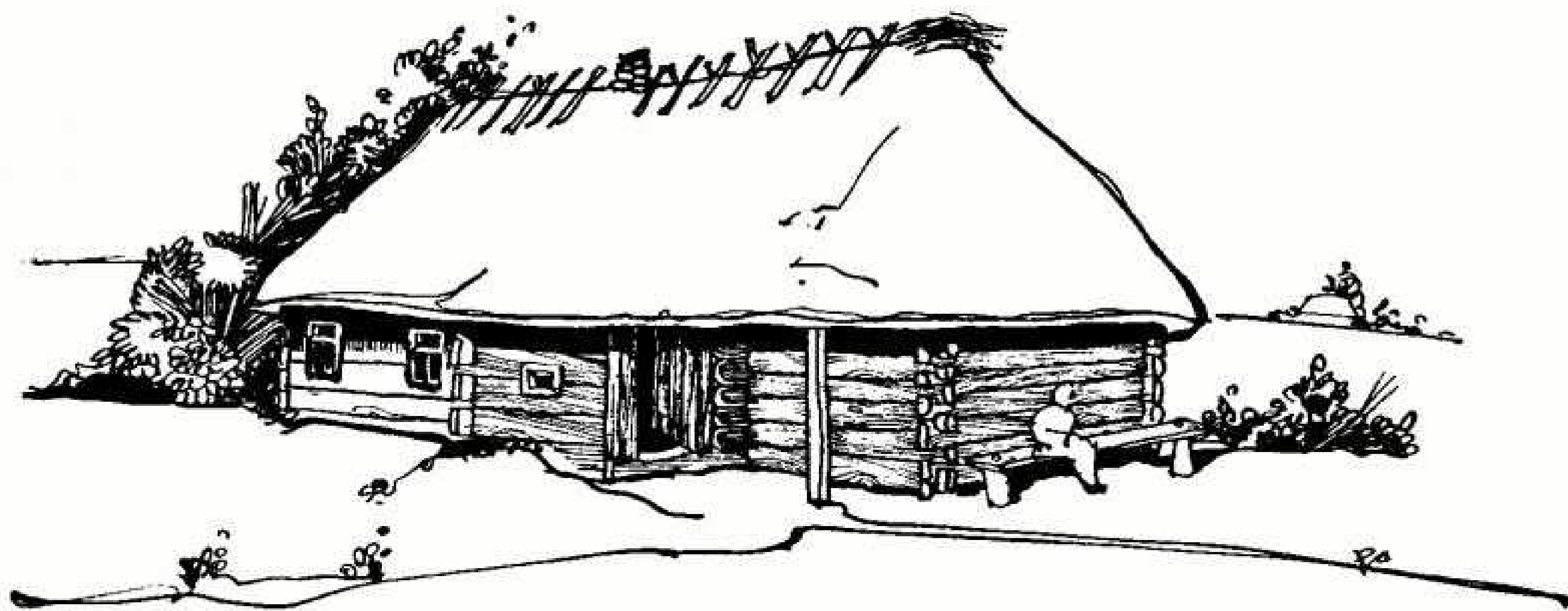
Перший у світі національний Йелустонський парк — був створений 1872 року в США — у Скелястих горах. Основне його завдання: охорона унікального природного комплексу — гейзерів, гарячих джерел, грязьових вулканів, водопадів, мальовничих каньйонів і для масового відвідування туристів. Згодом організовуються національні парки в Аргентині, Мексиці та інших країнах Америки. У Європі перші національні парки виникли в Голландії, Німеччині, Швеції, Швейцарії.

Наукові питання організації національних парків обговорювалися на Генеральній асамблеї МСОП (Міжнародного союзу охорони природи і природних ресурсів), що відбулася в 1969 році у Делі. Тут, до речі, було подано визначення національних парків, вказано на їх екологічне, природоохоронне, соціальне і культурно-освітнє значення.

Українське Полісся відоме своїми лісовими і лучними масивами, озерами, болотами. Оригінальні поліські озерно-болотно-дюнові ландшафти зі слідами льодовикової діяльності — унікальні не лише для нашої країни, але й для Середньої Європи загалом. Славетне Полісся і своїми пам'ятниками історії культури. Воно вважається своєрідним заповідником пам'яток матеріальної культури часів Київської Русі. З метою збереження мальовничих природних ландшафтів, рідкісних видів рослинного і тваринного світу згідно з рішенням українського уряду в 1983 році створено Шацький державний природний національний парк. Його загальна площа 32,5 тис. га.

Розташований Шацький національний парк у північно-Західній частині Волинської області на межі з Польщею та Білоруссю. Рельєф цієї території формувався після дніпровського зледеніння під впливом танення льоду, вітрів та інших факторів. Одноманітність рельєфу порушується піщаними горбами і грядами, що залишилися од відступу льодовика. На території парку нараховується 22 різних за розмірами озера. Найбільше з них — Світязь — 27,5 кв. км. (максимальна глибина — 58,4 м). Найбільшу площу парку займають соснові ліси (70 % всього залісення). На пониженнях поширені вільхові і фрагментарно дубово-соснові ліси.

Район Шацьких озер віддавна заселений людиною. Це засвідчують археологічні пам'ятки. Так, на березі Світязя знайдено сліди стоянки первісної людини. Кілька мезолітичних і неолітичних стоянок виявлено в прибережних зонах Світязя, Люцимера, у селах Піща і Пульмо, на березі Світязя — давньослов'янське городище X—XIII століття.



1. Хата кінця XIX ст. в с. Мельниках Шацького району Волинської області.

Шацький природний національний парк відзначається багатими рекреаційними ресурсами, тобто умовами для відпочинку і оздоровлення людини. Серед цих ресурсів важливе місце повинні зайняти пам'ятки історії та культури.

До найбільш показового елементу матеріальної культури належить народне житлове будівництво. У місцях, де воно збереглося, відчувається характер давнього поліського побуту. Стоги сіна на платформах (стовпах), у невеличких садках вулики (борті), часто підвішені на дереві, гладкі стріхи з декоративно схрещеними кроквами на рогах в маленьких приземистих з побіленими помешканнями хатах, ятері біля клунь. Крім того, житлове будівництво, будівельний фонд сучасних населених пінктів на території національного парку, як і в інших селах Полісся, складається з різноманітних споруд. Багатокімнатні, наближені в плані до квадрата, житлові будівлі становлять понад 75 %. Збудовані вони найчастіше з цегли, дерева, покриті шифером, бляхою. У селах ще можна побачити дерев'яні будинки 50-х років. Вони вже перекриті, часто мають і вікна, видовженої форми.

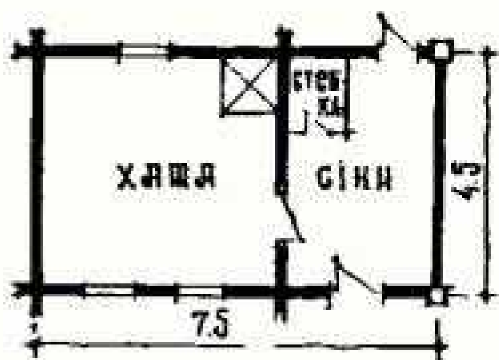
Будували на території Шацького Національного парку, як і всюди на Україні, з тих будівельних матеріалів, які були під рукою. Це, в першу чергу, з сосни, зрізка вільхи, тополі, на підвали (нижні вінці) і стовпи (при каркасних конструкціях будівель) використовували дуб. У поемі «Роксолянія», написаній ще XVI ст. Севастяном Кленовичем, влучно підмічено давні природні багатства. Описи ці найбільше нагадують Полісся:

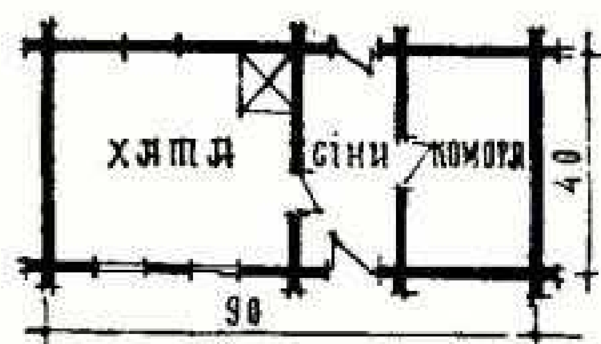
> ... Всюди, де оком зирнеш, рівна земля на Русі.
> Різні породи дерев у розкішних лісах процвітають,
> Всякі в них знайдеш плоди й для будівництва усе:
> Тут і гіллясті дуби, і багаті живицею сосни...

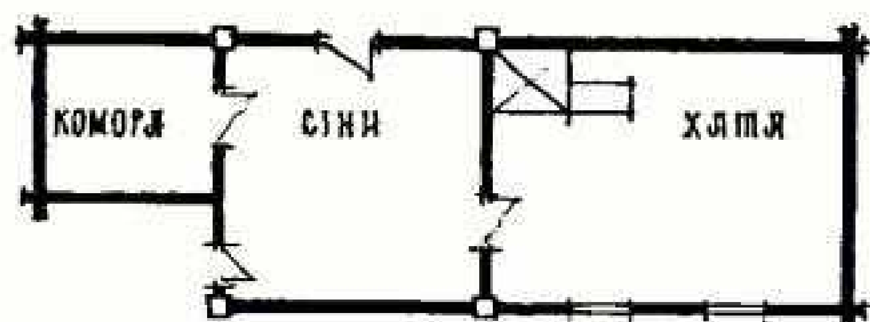
Збережені до сьогодні давні житлові споруди мають риси, характерні для другого періоду розвитку народного будівництва, себто коли тут з'явилося орне землеробство. При цьому в конструкціях їх зберігаються ще давніші елементи, зокрема сохи, на яких утримувався дах у клунях, кліть (окремий зруб житлової частини) та ін. У більшості сіл, крім найпівнічніших (Піщі, Хрипські, Остров'ї), хати характеризуються білизною житлових приміщень, приземистими формами та виробленими пропорціями основних елементів.

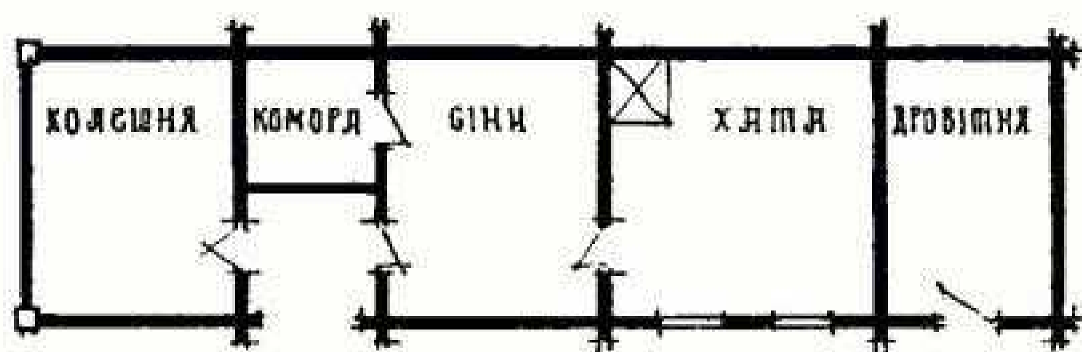
У кінці XIX — на поч. XX ст. на території парку найчастіше зводили помешкання з соснових півкругляків та брусів. У конструкціях стін часто ці матеріали поєднуються. Колоду розрізали на дві половини. Якщо півкругляки були товсті, то круглі боки затесували, і деревина тоді набирала вигляду бруса. З тонших колод виходили тільки дві плениці, які вже не затесували. В'язали вінці в зруби, за допомогою простих замків або в «риб'ячий хвіст» (називають ще «ластовиний хвіст»). На зруб (кліть) хати використовували найкращий матеріал. Великі сіни

elib.nplu.org









3

2. Житлові будівлі на території Шацького національного парку.
1. Хата початку XX ст. в с. Пульмо. 2. Хата кінця XIX ст. в с. Світязі.
3. Хата кінця XIX ст. в СМТ Шацьку.

добудовували за допомогою стовпів («шулів») до зрубу хати. На краях вінці з'єднували у прості замки. У сінях за допомогою рейок, прибитих вертикально всередині стіни, відгороджували приміщення для комори. Побутують комори і як окремі зруби, що з'єднуються з сіньми і хатою за допомогою стовпів — «шулів».

Давні хати на території Шацького національного парку мають двоє зовнішніх вхідних дверей з фасадної і тильної сторін, стільки ж маленьких три- або чотиришибкових вікон, розміщених симетрично, а також одне в запічній стіні. В деяких будівлях робили ще одне вікно в причілковій (припокутній) стіні, розміщене ближче до покутя. Такі хати найчастіше ставлять причілками з вікном до вулиці.

Житлові будинки перекривали чотирисхилими солом'яними дахами. Хати без причілкових вікон, часто мають при гребені невеликі зрізи з маленькими віконцями різної форми. Такі дахи утворюють широкі піддашшя (до 2 м шириною) — «капіжі». Цікаво, що краї довших стін у них завжди рівні з урізом даху при гребені. Піддашшя використовується для зберігання деяких овочів, сільськогосподарського інвентаря, іноді дров.

Основним типом житла на території парку була хата з сіньми і коморою. Давніші такі будівлі збереглися на околицях селища Шацька, в селах Мельниках, Пульмі, Світязі. Часто в хатах цього типу при запічній стіні влаштовують прибудівки, які тут називають «прибоками» (на Гуцульщині це притул-хлів). Сюди входять утеплене від печі приміщення для зберігання овочів(«пукліт», «прибок»), кучка для курей, дровітня. Деінде до комори ще прибудовують хліви з дверима в чільній стіні.

У селах Мельниках, Острів'ї, Шацьку виявлено ряд давніх хат зі своєрідною організацією входу в житлове приміщення через піддашшя — «підсіни». Польські етнографи цей варіант називають «володавським» (від назви міста Володава над Західним Бугом в Холмському воєводстві). Це хата з так званою функціональною нішею — «підсіньми», розташованою вздовж комори (за рахунок її деякого звуження). Вхід у сіни розташований в ніші, на краю причілкової стіни. Дах у крайньому вузлі цього піддашшя підтримується стовпчиком. У випадку, якщо при коморі є ще дровітня, то вхід до неї також з підсіней. Подібні типи зрідка зустрічаються і в інших селах північно-західної частини Волинської області. З літератури та розповідей старожилів дізнаємось, що у 30-х роках XX ст. в селах Тулемці та Пульмі побутували однокамерні хати без сіней і комори.

В інтер'єрах шацьких хат виділяється велика піч, що завершується грубкою. Остання закриває частину традиційного полу («примостів»), розташованого вздовж запічної стіни. Піч має багато різних маленьких

ніш — «пічок», а при комині над плитою ніша («коминок»), де ставили каганець, а давніше палили скіпки для освітлення — посвіт. Стеля в хатах з дощок на трьох поперечних сволоках, білена. Стіни також побілені, але у верхній частині з висоти 1,5 м. Долівка глиняна.

У сінях часто влаштовували дощаті стелі на одному або двох поперечних сволоках. В с. Світязі на початку XX ст. виникла традиція стіни та стелю в сінях обмазувати жовтою глиною.

З господарських будівель на території Шацького національного парку виділяються клуні, в конструкціях яких збереглися давні елементи, зокрема утримування даху на сохах. Зручна клуня з дахом, який підтримується сохами, збереглася до сьогодні в селі Піщі. Стіни її складені з соснових брусів. Дах клуні тримається на чотирьох сохах, закопаних у землю. На природні розвилини покладений поздовжній сволок, на який спираються вгорі крокви.

Хліви найчастіше зводили каркасної конструкції. Всередині приміщення розділяли перегородками до висоти 1,5 м. на окремі кучі для корів і телят. Худоба утримувалась без прив'язі. Для свиней зводили окремі будиночки — «свиниці». Це маленькі загальною висотою до 3 м найчастіше ще з двома кучами будиночки (2, 3—4 м). При споруді відгороджували клітки для вигулювання свиней. Свиниці виділялись серед інших будівель своїми привабливими формами і пропорціями.

Картоплю і овочі зберігали на Поліссі в ямах, які накривалися зверху соломою й прикидалися землею. Для щоденного вжитку тримали картоплю у пуклітах (прибоках) та в хаті під полом. У с.Світязі на піщаних місцях будували спеціальні льохи у формі дерев'яних будиночків, опущених у землю, з піднятим дахом. Зимою на картоплю, щоб не замерзала, ще накидали зверху солому або сіно. У причілку льоху робили двері.

До малих архітектурних форм належать і криниці з дерев'яним цямринням. Воду витягують за допомогою звичайної жердини з гачком на одному з кінців («ключки») або журавлем.

Сіно зберігають здебільшого в стогах, які ставлять в глибині садиби, біля господарських будівель. У вологих місцях їх піднімають на 50 см над землею на спеціальних платформах. Щоб миші не заводились, під стовпи, на яких тримається платформа підставляли перевернуті дном старі відра, чавуни тощо. Зрідка в с. Світязі зустрічаються й обороги.

Садиби обносили огорожами. Найчастіше ставили невисокі сошки, на які клали жердки. Заможніші від вулиць огорожувалися тинами; між три жердини, які горизонтально прикріплювалися до стовпів, заплітали вертикально гілки з сосни або лози.

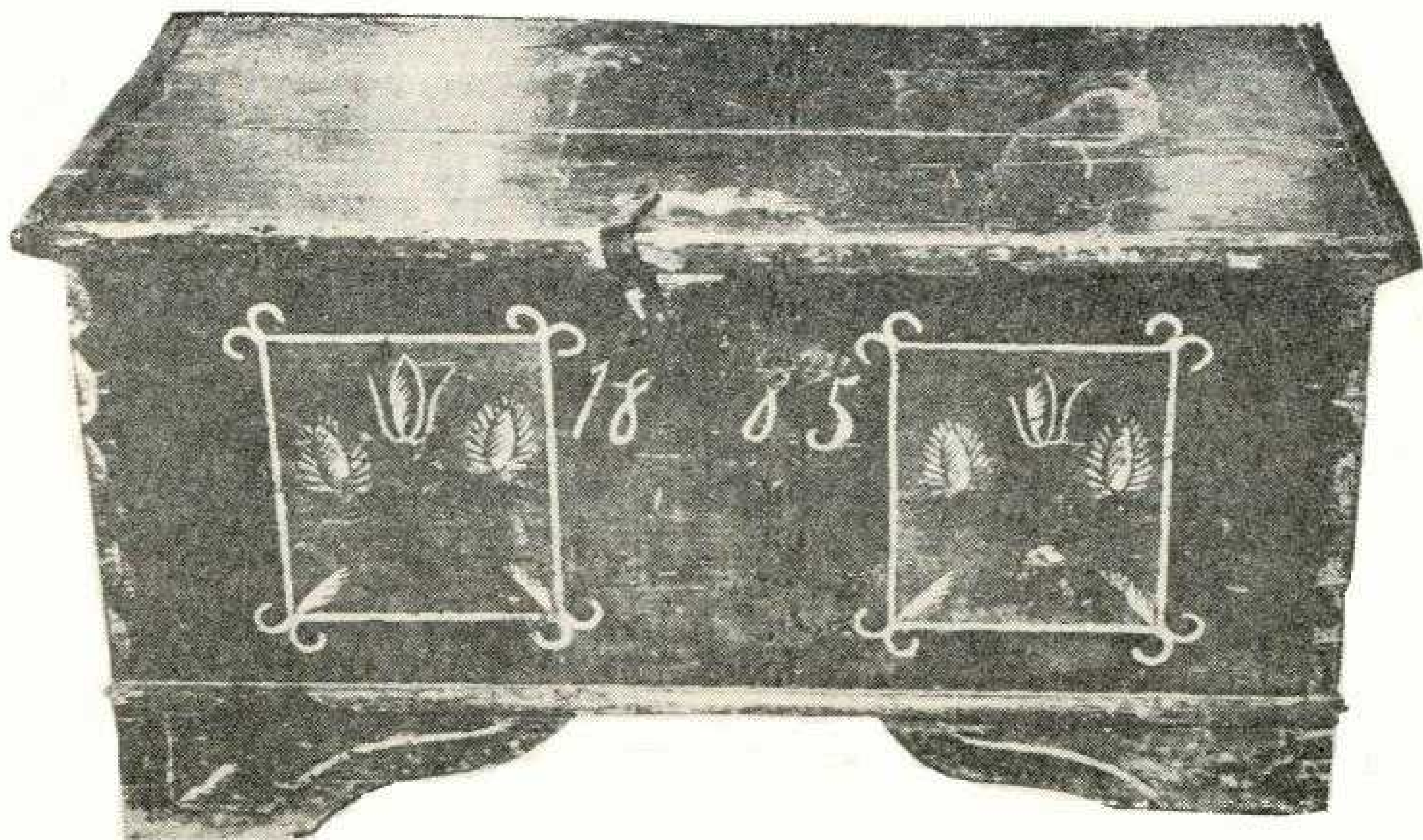
Підсумовуючи, можна ствердити, що на території національного парку є цілий ряд цікавих пам'яток житково-господарського будівництва, які варто було б зберегти для майбутніх поколінь у природному ландшафті. Найбільше їх є в с. Мельниках, що неподалік од селища Шацьке. Створення міні-музею просто неба на території національного парку відповідає і його функціональним призначенням.

Архип ДАНИЛЮК

Львів

ІНТЕР'ЄР НАРОДНОГО ЖИТЛА СЛОБОЖАНЩИНИ

В спорудженні народного житла та господарських будівель на Східній Україні до XIX сторіччя використовувалися традиції, що складалися ще за часів Київської Русі. Найбільш поширеним та давнім типом житла була споруда, що складалася з теплого помешкання — хати та холодних сіней — перехідного приміщення, з якого був вихід до двору



1. Скриня з опуклою кришкою із Слобожанщини.

та вхід до хати. Таке житло має назву двокамерного[1]. До трикамерної відноситься будівля типу хата-сіни-хата. Принципово вона відрізняється від двокамерної тим, що в ній розташовувалися дві печі, кожна з яких опалювала житлове приміщення. Ця будівля в народі одержала назву «дві хати», або «хата на дві половини», причому обидва помешкання були однакових розмірів. Часто одна половина використовувалася як спальня та кухня, а друга була парадною. Інколи в одній хаті мешкали батьки, а в другій — їх одружений син. Всі інші типи житлових будівель походять з цих двох шляхом ускладнення плану та збільшення числа теплих та холодних приміщень, причому конфігурація хати (прямокутник) ніколи не змінюється.

Внутрішнє планування, розташування меблів і обладнання були незмінними, відповідали певним традиціям, що практично ніколи не порушувалося і були характерні для всієї території Східної України[2]. Велике значення в хаті надавалося печі: вона займала 1/5-1/4 поверхні полу і з нею було пов'язано багато прикмет та вірувань. Піч пройшла довгий шлях розвитку: з глиняної перетворилася на цегляну, з курної на димохідну. «Біла» піч була значно менших розмірів і постійно білилася. Піч часто-густо прикрашалася різними способами: в заможніх хатах вона лицювалася кольоровими кахлями із зображенням птахів, козаків на конях та інших жанрових сцен; у бідинках бідніших її розмальовували фарбами, дерев'яні елементи прикрашали різьбленням[3].

По діагоналі від печі знаходився почесний кут, так зване покуття. Вздовж стін, що його утворювали, стояли довгі широкі лави, котрі як і ліжко і настінні полиці споруджувалися одночасно з будівництвом хати і утворювали з нею одне ціле. Така нерухомість лав та ліжка диктувала і жорстке розташування інших меблів. Первісно улаштування та зовнішній вигляд лав були дуже невибагливими: розлогі товсті дошки, потесані з середньої частини стовбура прикріплювались до підставок та кронштейнів, з'єднаних з конструкцією будинку. Накривалися лави «полавниками» — декоративною тканиною. Зміни в народному житлі обумовили еволюцію цього предмету. З появою «білої» печі стіни в хаті почали білити і лави стали виготовляти із спинками, що відкрило широкі можливості для їх декоративного оздоблення. Поступово

[1] Див.: Етнографія східних слов'ян: Очерки традиционной культуры (*К. В. Чистов, М. Г. Рабинович, М. Н. Шмельова* и другие).— М., 1987.
[2] *Там же.*
[3] Див.: *Сумцов М. Ф.* Слобожани. Історично-етнографічна розвідка.— Харків, 1918.

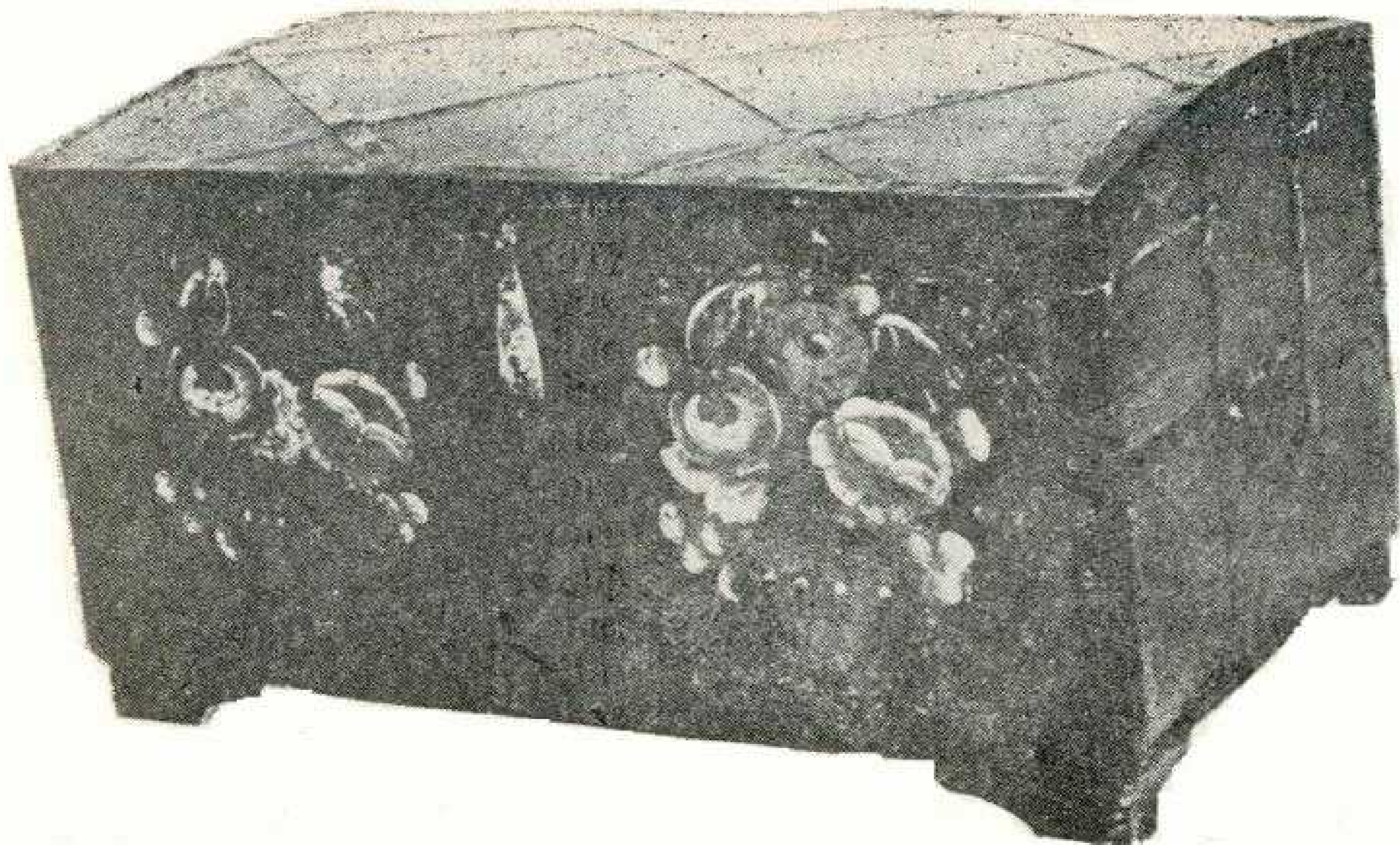
лави відділяються від стіни, набувають поруччя та встановлюються на ніжках, тобто стають переносними. Таким чином, фактично з лави розвивається диван. Спинки та поруччя не обходили увагою — їх робили різаними, точеними, найрізноманітніших форм. Невеликі переносні лавки без спинок на чотирьох ніжках прислужувались виключно побутовим потребам і звичайно ніяк не прикрашались, конструкція їх була дуже простою: біля краю дошки робилися отвори, в яких закріплювалися ніжки з дерева, не завжди досить рівного та гладкого. За таким же принципом виготовлялися і маленькі табуретки (стільці).

У почесному куті між лавами ставили стіл або скриню з плоскою кришкою. Її покривали рядном або вишиваним рушником. Найбільш поширеними в Східній Україні були скрині з плоским верхом (кришкою), значно рідше зустрічалися з опуклою. Скриня-саркофаг з двосхилим верхом, така улюблена та поширена в Західній Україні й Карпатах, на сході України не виготовлялася. На Слобожанщині існували різні модифікції скринь з плоским верхом, але основних типів можна виділити два. Скриня у вигляді паралелепіпеду, тобто всі стінки були прямокутники. Вона ставилася прямо на підлогу, тобто не мала підставки або цоколю. Як правило, вони були невеликого розміру, не перевищували 50 см. Велика скриня на дерев'яних колесах. Вона мала розвинену цокольну частину, звичайно з профільованих дошок, за якими ховалися чотири щільних колеса. Частіше всього такі скрині звужувалися донизу. Обидва ці типи мали загальні риси: збоку влаштовувалися ручки для перенесення, всередені було одне велике відділення, а збоку — невелика шухлядка, мабуть, для дрібничок — ниток, голок тощо. Дуже популярні були скрині обковувані залізом, прикрашені кованими накладками. Є підстави припустити, що всі ці типи скринь розвилися із стародавньої ємкості для зберігання одягу, полотна та іншого. Цей виріб (довбанка) виготовлявся шляхом видовбування серцевини дерева, про що говорить і назва. Вподальшому довбанка хоч і збереглася, але втратила своє універсальне значення, її місце зайняла скриня. Від плоскої з плоским верхом виникли скрині-столи. Взагалі скриня була багатофункціональним предметом: крім того, що в ній зберігали речі, на ній сиділи, спали, за високими — їли тощо.

Порівняно із скринями, столи у народному житлі відрізнялися значно меншою різноманітністю. Зустрічаються згадки про старий стіл типу «козел»: його опорами були колоди або бруски, що перехрещуються, на яких без царги лежала стільниця. Його форма виникла в давні часи і відійшла в минуле. Подібні столи зустрічалися в давні часи у багатьох народів [4]. Найпізнішим та найбільш поширеним на Слобожанщині був тип царгового стола. Він мав чотири ніжки, з'єднані між собою знизу проножкою. Інколи царгова частина була настільки розвинена, що простежувався безпосередній зв'язок з давньою скринею-столом. У народному інтер'єрі столи були досить простими, відіграваючи другорядну, суто функціональну роль, вони також прикрашалися різьбленням.

Менш за все в Східній Україні було типів ліжок, тому що в багатьох місцях майже до середини XIX сторіччя утримувалася примітивна форма широкого сімейного спального місця, що мало назву — піл. Це не було ліжком у сучасному розумінні цього слова: на підставку, що закріплювалася до стіни, укладалися гладко вистругані дошки, збиті між собою. Піл не мав уголов'я та униж'я і, як правило, ніяк не прикрашався. На такому помості (від печі до протилежної стіни) мали змогу розміститися чотири дорослих людини. Піл ставився досить високо (інколи на висоті більше метра), під ним ховали невеликі скриньки, зберегали деякі речі. Над пілом лаштували жердинки для розвішування одягу, тканин, прядива. Якщо в родині були немовлята, то до балки,

[4] Див.: *Русов М. А.* Поселения и постройки крестьян Полтавской губернии «Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда.— Харьков, 1902.



2. Скриня з плоским врехом, прикрашена розписом.

що підтримувала стелю, прикріплювали колиску, котру мати колихала не встаючи з ліжка [5].

Згодом вплив міста позначився і на цьому предметі умеблювання: з'явилися переносні ліжка. Звичайно вони були дерев'яні, в будинках заможних селян — залізні. Порівняно з настилом переносне ліжко було меншого розміру, розраховане на одного або двох людей. Воно мало уголов'я та уніж'я, котрі, звичайно, прикрашалися різьбленням, або виготовлялися у вигляді різноманітних за формою решіток. Інколи ніжки були точені, а уголов'я розмальовувалося фарбами.

Біля входу до хати відводилося місце для «господарського куточка». Тут залишали деякі кухонні приладдя, стояла цеберка з водою та кухоль. На стіні прикріплювалася поличка для посуду — мисник. Спочатку він мав громіздку конструкцію з двох тесаних вертикальних дошок, міцно з'єднаних зі стіною. В горизонтальні борозенки вставляли дошки-полички. Такий мисник не мав ні задньої стінки, ні передніх дверцят. Звичайно, було три чи дві полички, а верхня дошка подовжувалась над вхідними дверима і на ній також розташовувався посуд. Для більшої стійкості мисник підтримувався кронштейнами, що часто були профільованими. Поступово така конструкція поступається більш легкій, зручній. Мисник виготовляли окремо та навішували на стіну. Змінюється він і в нижній частині: нижня поличка часто завішується тканиною, завіскою. На зміну їй з'являються двійчасті дверцята і височина нижньої частини збільшується. Такий мисник був досить важким і тому часто спирався на лаву або кронштейн. У пізньому варіанті мисник мав дві чітко визначені частини — це нижня шафка з двійчастими дверцятами, тектонічно виділена, важка та грунтовна; і верхня — полички, що закривалися скляними дверцятами. У такому вигляді мисник нагадував сервант або буфет. Художнє оздоблення мисника було багатим та різноманітним, увагу привертав також красивий посуд, що виставлявся в ньому. В деяких місцях були популярні кутові мисники: дві опорні дошки, що з'єднувались під прямим кутом та полички між ними. Такі мисники були тільки навісними, порівняно невеликими і легкими та відігравали скоріше декоративну роль ніж суто утилітарну. Дверцят такі мисники не мали.

З середини XIX сторіччя широко розповсюджуються стільці, що, мабуть, привнесені з міського житла. Вони відрізнялися більшою простотою форми та декоративного оздоблення, ніж їх міські попередники,

[5] Див.: Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва.— Львів, 1969.

але були дуже зручні. Спинка частіше за все була різною або профільованою. Найбільш розповсюдженим був стілець на чотирьох ніжках, причому задні були і опорами для спинки. Часто в нижній частині ніжки були з'єднані між собою проніжками. Для сільського житла крісла не були характерними і зустрічалися, в основному, в заможних будинках міського зразка, тому їх навряд чи можна вважати типовими для сільського інтер'єра.

Необхідно також зауважити, що м'які меблі на селі з'являються лише наприкінці XIX — початку XX сторіччя і в цьому також почувається вплив міста.

Поява в народному житлі шафи відбулася, мабуть, двома шляхами, що не виключають один одного. Напевно, в кінцевому вигляді вона була запозичена в середині XIX сторіччя з міста. В помешканнях старого типу шафа не мала свого місця і тому стояла у підсобних приміщеннях. Внаслідок чого постраждало її художнє оздоблення, що часто обмежувалося декоративним фронтоном. З міста прийшов і комод-шафа з шухлядами, що висуваються. Інший шлях, що привів до появи шафи в народному інтер'єрі, був наслідком природної еволюції: мабуть, дві або три скрині ставили одна на одну, споруджуючи розбірну конструкцію. Користуватися такою спорудою було досить незручно, тому з часом замість кришки зробили бокові дверцята. Шафи такого типу мали чітко наявне тектонічне розчленування на дві або три частини становлячи собою єдине конструктивне ціле. Поступово була оцінена зручність зберігання речей не навалом як у скринях, а розвішаними в шафі, що сприяло її розповсюдженню.

В більшості випадків усі меблі виготовлялися з місцевих матеріалів. Серед деревини, що використовувалася, переважають липа, груша, клен, вільха, береза, інколи дуб, тополя. З давніх-давен у Слобідський Україні були розповсюджені плетені вироби — спочатку кошики, корзини, пізніше плетені меблі. Асортимент їх був досить різноманітним — стільці із спинками, крісла, дивани, кушетки, невеликі столи, табуретки, лавочки, ослінчики під ноги, скриньки та дитячі колиски. Ці меблі були притаманні не тільки сільському житлу, але використовувалися як дачні, садові. Для їх виготовлення брали місцевий матеріал — лозу, рогоз, очерет. Форми меблів змінювались разом з побутовими умовами, зберігаючи своєрідність та традиційний колорит. Техніка та засоби їх виготовлення були дуже різноманітними і є предметом окремого дослідження.

У декоруванні традиційних східноукраїнських меблів повсюдно застосовувались розпис олійними фарбами та різьблення, котрі добре доповнювали одне одного. Розпис є одним з найбільш колоритних, цікавих видів народної творчості, що значною мірою ввібрав у себе риси національного характеру і багатої української природи — яскравість фарб, насиченість палітри, дзвінкі та глибокі кольори, плавний та невимушений орнамент. Розпис можна знайти майже на всіх елементах предметно-просторового середовища українського народного житла: він прикрашав зовнішні та внутрішні стіни будинків, підвіконня, облямівку вікон та дверей, самі двері та віконні рами, печі, дерев'яні меблі — скрині, лави, мисники, спинки стільців та багато дечого — посуд, особисті речі [6]. Витоки розпису в Україні, як і інших видів народного мистецтва, мають давні традиції. Є відомості про те, що ще три-чотири тисячі років тому трипільське житло мало орнаментальні прикраси біля вікон та дверей [7].

Розписані меблі були надзвичайно популярні на сході України і мали свої локальні місцеві особливості. Найбільш цікавими предметами меблів, що прикрашалися розписом, були скрині. В них були розмальовані всі бокові поверхні, іноді кришка. Завдяки значним розмірам скринь майстри мали велику площу для виявлення своїх творчих здіб-

[6] Див.: *Василенко В. М.* Народное творчество. Избранные труды о народном творчестве X—XX веков.— М., 1974.

[7] *Там же.*

ностей та уподобань. У меблів для сидіння частіше всього розписувалися спинки, у мисниках — фасадна частина і дверцята.

В західній та південній частинах регіону полюбляли два мотиви — еліпсовидний вінок з квітів і ваза, глечик або будь-яка інша посудина з квітами. Загальне тло розпису було темним — чорним або зеленим. Композиція в цілому мала симетричний характер за рахунок рівноваги в розташуванні плям. Квіти, звичайно, малювалися крупно, соковито з широким листям та стеблами, виділялися яскраві кольорові плями. У розписі скринь зоровий акцент знаходився на передній стінці. На ній розміщувався вінок з квітів, у центрі якого знаходилася ваза з широко розкинутими півоніями, айстрами, трояндами. В кутах — в'язки квітів або фруктів. Інколи вінка не було, а центральне місце займала велика посудина з букетом. У другому типі композиції передня стінка скрині поділялася на три частини (лініями або кованими смужками). У цьому випадку на центральному полі зображувалася ваза з квітами, а на крайніх — орнаментальний візерунок з квітів. Розпис кришки та бокових стінок підпорядковувався розпису передньої стінки, при цьому зберігалася стилістична єдність усієї речі.

На сході Полтавщини також існували описані вище композиції прикрашення скринь. Часто зустрічався розподіл передньої стінки скрині на дві частини і в кожному декоративному полі зображувалася або ваза з квітами, або просто букет квітів. Художники не намагалися точно повторювати один і той же малюнок на обох полях — це надавало виробу ще більшу мальовничість. На бокових поверхнях, частіше всього, один і той же мотив виконувався різними фарбами. Квіти — гвоздики, рози, півонії — були значно стилізовані. На північному заході Слобожанщини та в місцевостях, прилеглих до Катеринославщини, були характерні скрині, передню стінку яких займав декоративний ромб з вазою та симетрично розташованим квітами. Зустрічались також і стилізовані зображення виноградної лози.

На Харківщині звужені до низу скрині, виготовлені в Лебедині, були пофарбовані найчастіше в темно-зелений колір та розписані дрібними червоними квіточками.

Особливе місце в розпису скринь займав сюжетний малюнок, який був розповсюджений на Східній Україні, особливо на території Чернігівщини, Харківщини та Полтавщини. Тематика такого розпису була різноманітною — історичною, побутовою, але найбільш популярний сюжет — це козак-бандурист (інша назва «Козак-Мамай»). Образ козака-бандуриста був надзвичайно популярний в народі, у розпису скринь проіснував майже до XX сторіччя, зберігаючи традиційні риси.

Неабияке місце в оздобленні меблів займала різьба по дереву. Нею прикрашали дерев'яне обладнання сільських хат — мисники, полички для ікон («божниці»), лави, столи. По всій Україні різьбою оздоблювалася центральна балка, що підтримує стелю, так званий «сволок». В Східній Україні на сволоку вирізувався рік побудови, ім'я хазяїна, зображення голуба, хреста та інші позначки, що мають символічне значення [8].

В Східній Україні була найбільш поширена плоска тригранно-виїмчаста різьба. Східноукраїнська народна різьба відзначалася простотою та штивністю своїх малюнків, широким вживанням різноманітних прийомів різьблення «углиб». Незважаючи на певну подібність прийомів, порівняно з російською, східноукраїнська різьба мала свої відміни: вона була соковитішою, графічна «строгість» пом'якшувалася, набувала більшу виразність, порізки робились рясніше [9]. Найбільш широко прикрашались різьбленням «божниці», та вузькі, в одну дошку, полички. За ними слідували мисники, столи та лави, для яких було характерне ажурне вирізування [10]. Різьблені скрині, надзвичайно популярні на Пра-

[8] Див.: Історія українського мистецтва (Під ред. М. С. Бажана).— К., 1969.
[9] Див.: Українське народне мистецтво. Різьба і художній метал.— К., 1962.
[10] Див.: Історія українського мистецтва.

elib.nplu.org

вобережній Україні й особливо на Гуцульщині, в Східній Україні практично не зустрічаються. Виняток становлять невеликі скриньки, котрі швидше можна віднести до шкатулочок.

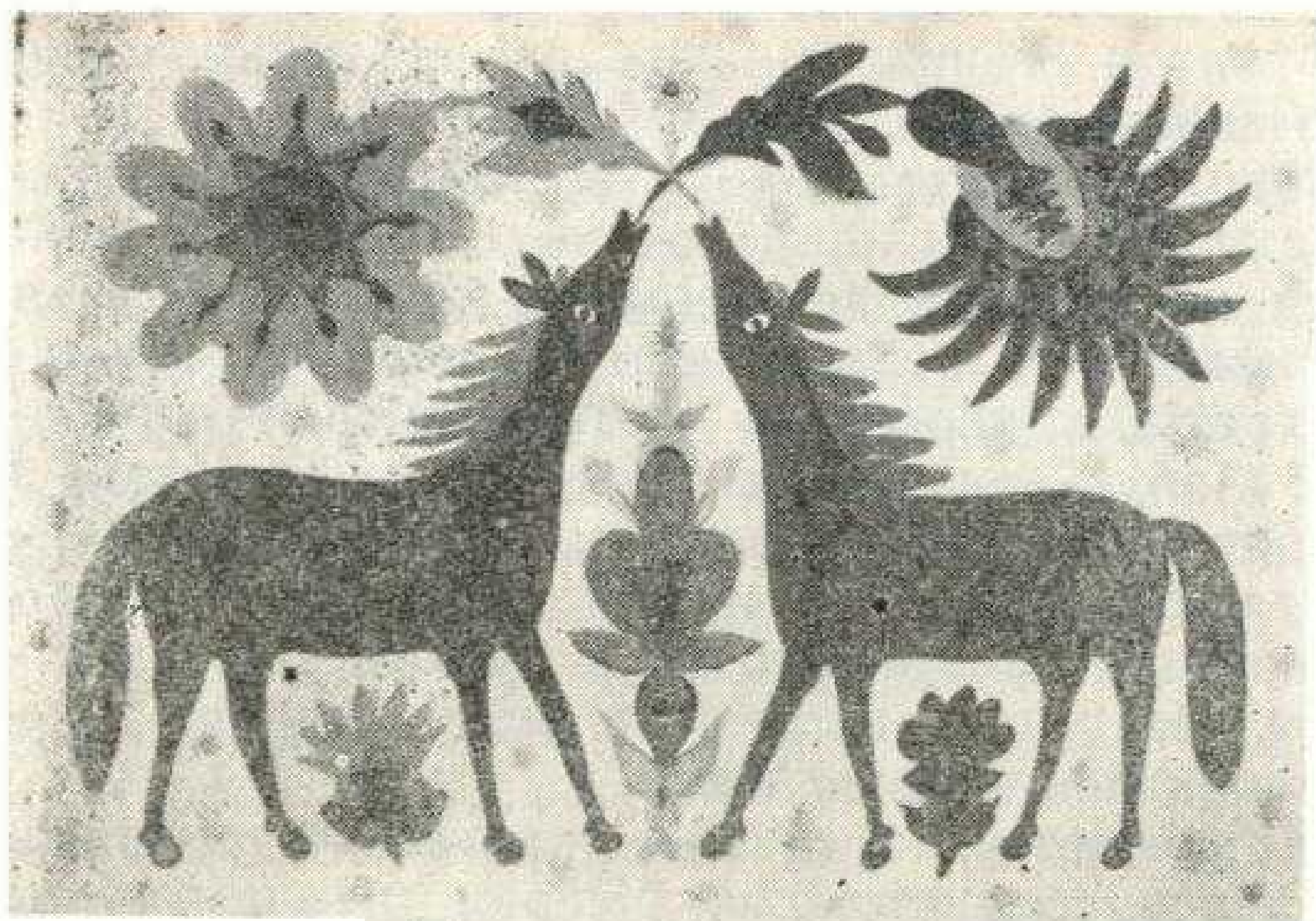
Відмічається цікава закономірність: якщо в розписуванні інтер'єрів та меблів основне місце займали рослинні мотиви, інколи зображення тварин, і майже ніколи не зустрічались геометричні мотиви, то в різьбленні геометрична орнаментика переважала. Різноманітні сполучення розеток, зубців, квадратів, ялиночок та інших елементів переважали над іншими стилями. Мабуть, значною мірою це було пов'язане з досить примітивним знаряддям, що утруднювало розповсюдження рослинних мотивів. Спинки лав, стільців, завершення мисників оздоблювались профільним вирізуванням, хвилястими плавними лініями, зустрічались зооморфні образи. Частенько профільне різьблення та тригранно-виїмчаста різьба доповнювали одне одного.

На відміну від західних областей, на лівобережжі не зустрічалась інкрустація (кольоровою деревиною, кісткою, бісером, перламутром; металом), в якій художники правобережжя досягли великої майстерності. Можна відмітити, що в різьбі по дереву східноукраїнські майстри виявили деякий консерватизм і віддавали перевагу розвитку та удосконаленню своїх традицій, ніж запозиченню чогось нового. Але це зовсім не применшує їх досягнень — навпаки, існування рослинних та геометричних форм, їх взаємне доповнення та «взаєморозуміння» було однією з найбільш привабливих рис східноукраїнського народного мистецтва, створювало підгрунтя його самобутності та неповторності.

Тетяна ДОБРОВОЛЬСЬКА

Харків

elib.nplu.org



З НАШОЇ ПОШТИ

КОБЗАР ЄВГЕН АДАМЦЕВИЧ НА ЛЬВІВЩИНІ

Хто не захоплювався щедрою мелодією «Запорозького маршу», що нині вже звично час від часу лунає з гучномовця українського радіо, завжди до глибини душі хвилюючи слухачів. І хто ж не згадає при тому автора і виконавця цього твору — відомого кобзаря з Ромен — Євгена Олександровича Адамцевича.

Нелегкий життєвий та кобзарський шлях пройшов народний співець Євген Адамцевич. І в час колективізації, і в роки голоду на Україні, і в часи воєнного лихоліття Великої Вітчизняної війни прихиляв кобзар до серця бандуру і ніс в народ слова правди і втіхи. Співав народні пісні і думи, сам складав твори, імпровізував.

Всякого зазнав кобзар, виступаючи на ярмаркових та святкових майданах, поки до нього прийшло загальне визнання. В 1939 році його запрошено на Республіканську нараду кобзарів та лірників. В 1940 році він бере участь у Всесвітній нараді народних співців у Москві, виступає по всесоюзному радіо. Зворушливо розповідав кобзар про перебування в Києві, про зустрічі з видатними діячами культури М. Рильським, П. Тичиною, академіком АН України Ю. Соколовим, народними співцями.

На жаль, у важкий повоєнний період тривалий час цьому видатному кобзареві майже не приділяли уваги. «Про мене наче забули,— згадував про цей період Євген Олександрович. Але він кобзи не кидає, підтримує зв'язки з своїми кобзарями-побратимами: Павлом Носачем, Єгором Мовчаном, Анатолієм Парфіненком та іншими. Як завжди, поруч з ним нерозлучно — ще з 1927 року — Лідія Дмитрівна, його дружина, яка допомагає у всьому, записує слова нових творів, веде листування.

В 60-роках почалось і моє листування з кобзарем. Я тоді працював на Роздольському гірничо-хімічному комбінаті на Львівщині, вечорами разом з братом керував капелами бадуристів «Дністер» та «Струмок» і продовжував збір матеріалів про народних кобзарів-бандуристів, започаткований ще в повоєнні студентські роки.

В цей час у своїх листах кобзар часто згадував про тяжкий стан свого здоров'я, підірваного в часи нелегкого дитинства та воєнного лихоліття. Я повідомив про це Правління музично-хорового товариства в Києві і кобзареві було виділено путівку на безкоштовне курортне лікування та відпочинок у Трускавці.

Я зустрів Євгена Олександровича і Лідію Дмитрівну у Львові, щоб допомогти дістатись до Трускавця. Це була перша наша зустріч, хоч з листування з кобзарем та по розповідях інших кобзарів я був знайомий з творчістю кобзаря, слухав його гру і спів у записах, знайомив з його діяльністю моїх учнів, учасників створених братом капел.

Я супроводжував Адамцевичів до Трускавця, де їх радісно букетами квітів зустрічали представники новороздольських капел бандуристів.

Згодом про цю зустріч Євген Олександрович з великим захопленням розповідатиме письменнику Олексі Ющенкові: «У Трускавці вітали мене учасники капел бандуристів «Струмок» та «Дністер». Казали: «Співцю «Евшана» — сердечна шана!» І заграли та заспівали на мою честь». Довелося виступати і Євгену Олександровичу. Це, певно, був перший прилюдний виступ кобзаря на Львівщині. Про цю зустріч О. Ющенко згадує у свойому нарисі: Роменський кобзар (Євген Адамцевич), що увійшов у його збірку «Безсмертники» (кн. К, 1982, с. 118).

Тут же ми домовились, що після відпочинку в Трускавці кобзар виступить в Дрогобичі і Новому Роздолі. Кобзар дотримав слова. Наприкінці лікування відбувся концертний виступ Є. Адамцевича в Дрогобицькому педагогічному інституті. Громадськість міста, музикознавці, педагоги, студентська та шкільна молодь довго аплодували кобзареві. Високу оцінку виконавській майстерності народного співця дала і місцева преса.

Повертаючись з Трускавця Євген Олександрович з Лідією Дмитрівною на запрошення місцевих бандуристів завітали в Новий Роздол Миколаївського району на Львівщині.

Невеликий актовий зал Новороздольської музичної школи не зміг вмістити всіх бажаючих послухати кобзаря. Мені так і не вдалось добитись дозволу виступити кобзареві на великій сцені просторого Палацу культури Роздольського гірничо-хімічного комбінату і тому довелось скористатись актовим залом музичної школи.

Кращими творами свойого репертуару щедро обдарував тоді кобзар своїх слухачів. Захоплено були сприйняті присутніми оригінальні «Суд Байди» і «Євшан зілля» (на слова М. Вороного), народні історичні пісні «Про Морозенка», «Про Супруна», «Ой не пугай пугаченьку», «Про Палія Семена», родинно-побутові «Через мої ворітоньки», «Ой попливи, вутко», «Із-за гори ворон кряче», «Налетіли журавлі», ліричну «Ой по горі, по горі», на слова О. Олеся «Сміються плачуть солов'ї», на текст С. Карпенка «На захід сонце вже схилилось». Закінчив кобзар виступ жартівливими народними піснями та знаменитим Запорозьким маршем.

Потім були зустрічі з колективами капел бандуристів «Дністер» та «Струмок». Про перебування кобзаря в селиці сірчаників Новому Роздолі та його концертні виступи схвально писала районна газета.

Через деякий час, в 1969 році, Є. Адамцевич з групою кобзарів вдруге побував на Львівщині. У Львові було організовано два кобзарські концерти: в концертному залі Львівського політехнічного інституту та на Львівському заводі автонавантажувачів. Разом з Євгеном Олександровичем у Львові тоді виступали його побратими кобзарі Григорій Ільченко з Харкова, Іван Панченко та Георгій Ткаченко з Києва, Олександр Маркевич з Білої Церкви, лірник Павло Чемерський з Києва, київський фольклорист та кобзар Михайло Полотай, здібні бандуристи брати Василь та Микола Литвини.

Рокотали кобзи у Львові, народні співці щедро дарували львів'янам народні думи, історичні пісні, інші твори. Виступили у вересні 1969 року окремі кобзарі і по Львівському телебаченню. Євген Олександрович виконав «Суд Байди» і «Запорозький марш».

Якось перед концертом розмова пішла про те, що чиновники і бюрократи часто не дозволяють виступи кобзарів на великих сценах, знімають окремі їх твори, узгоджуючи програми тощо. В кутку упівголоса в цей час Євген Олександрович співав про кобзарів:

Обдерті, забуті
В старенькі свитині
Сумними степами
Ідуть кобзарі.

Незрячі вони
Про свободу співають
І сонце вітають
На ранній зорі.

elib.nplu.org

Раптом обірвався спів кобзаря «А куди ж дивляться, куди ж ведуть нас зрячі? — питав кобзар. Він розповів, як йому викреслюють часто з програми його «Запорозький марш». Кажуть поміняти назву на «Козацький марш».— Та хіба ж в цьому суть — продовжував Євген Олександрович — гарний твір, побудований на рідних народних мелодіях звучатиме вічно, незважаючи на заборону».

Віщими стали пророчі слова кобзаря. Його невмирущий «Запорозький марш» і нині захоплює слухачів, а концертні виступи Є. Адамцевича на Львівщині відкрили ще одну сторінку його творчої діяльності і назавжди запам'ятались усім, хто його тоді слухав.

Богдан ЖЕПЛИНСЬКИЙ

Львів

СВІДЧАТЬ ЧУЖИНЦІ

У недільному додатку до «Gazeta Swouyka Rozmatisci» 1821 р. у номерах 42—50 була опублікована серія статей з книги Б. В. Вілкінсона, колишнього британського консула у Валахії та Молдові, що видана в Лондоні 1820 року під назвою «Звіт про князівство Валахії та Молдавії, включаючи різні політичні спостереження, що до них відносяться».

Як видно з цих публікацій, автор добре обізнаний з історією, суспільно-політичним життям та економічним становищем цих князівств. Крім того, він особливу увагу звертає на побут, матеріальну та духовну культуру всіх верств суспільства. Цілком закономірно, що найбільше уваги автор присвятив побуту бояр, починаючи від виховання, навчання в школах, одруження, розлучень, вірувань тощо.

Значно менше уваги приділено опису селянства, з яким вважаємо за доцільне ознайомити тих, хто займається дослідженням етногенезу населення Українських Карпат. Подаємо цей опис.

* * *

Хати майже в усіх селах подібні одна до другої, виліплені з глини, дах покритий соломою, який не захищає їх від поганої дощової погоди. Всі живуть на господарстві. Взимі переходять до підземних ям, де малий вогонь з сухих галузок підтримує тепло. Кожна сім'я, особливо велика, відпочиває в цій пивниці без різниці статі та віку.

Одяг жінок складається з довгої до ніг вовняної сукні ясного кольору, яка повсюди пристає до тіла, так що видно цілу постать. Більшість жінок ходять босо, волосся прикривають хусткою. В неділю на свою буденну сукню одягають кольорову, з кращого матеріалу дещо коротшу. На шию одягають кілька шнурків коралів, які називають «парасоли».

Одяг чоловіків подібний до одягу даків, яких бачимо на стовпі Трояна в Римі. Одягають широкі штани, які на ногах коло кісток об'язують ремінням. Літом верхнім одягом служить полотняний короткий кафтан, а взимі — білий кожух з овечих шкір. Волосся ззаду не обрізують, довге волосся лежить на плечах. Запускають довгі вуса, бороду голять.

Повсякденним харчуванням є мамалига, яку варять на молоці. Значна частина населення м'яса не вживає, яйця готують на маслі.

Як тільки доростає дівчина до 14—15 років, то родичі чекають молодих хлопців і хто дає більшу ціну, то згідно зі звичаєм забирає дівчину. Дочки не мають права голосу. Найчастіше трапляється так, що дівчина не знає свого нареченого, а будучи ще молодою та не маючи життєвого досвіду про сімейне життя без всякого заперечення виконує волю батьків.

На Волощині побутує звичай, що родичі втручаються в родинні справи своїх одружених дітей і мають над ними таку владу, як перед шлюбом. Дуже часто роблять між ними різні інтриги для того, щоб їх розлучити.

Волоська та мульшанська церкви є одною з грецьких церков, які дозволяють розлучення, а сам дозвіл на нього проходить у формі торгівлі.

Водночас церковне право забороняє одружуватись не тільки далеким родичам, але не мають навіть право одружувати своїх дітей батьки, які разом тримали дитину до хрещення.

Навіть після звільнення селян, вони не дорожать постійним місцем проживання, а навпаки, часто переходять з одного місця на інше. Їх мало цікавить землеробство і найбільше займаються відгодівлею худоби.

На Волощині розводять багато рогатої худоби, овець та птицю. Щороку гонять до Стамбулу 250.000 овець та 3000 коней.

В святкові дні чоловіки в переважаючій більшості перебувають у корчмах, організовують танці або дивляться, як танцюють ведмеді, яких приводять цигани.

На Волощині та Мульшанах в другій половині XVII ст. введено нові закони, які базуються на римському праві. Однак за панування князів Корадіку на Волощині і Каллімаха в Мульшанах ці правові норми були переглянуті, деякі відмінені. Від імені цих князів було оголошено, що воля князя є єдиним державним законом. На рішення-присуд князя ніхто не мав права вносити апеляцію, а всі його розпорядження, навіть несправедливі, мусять виконуватись без застереження.

Юрій ГОШКО

Львів

elib.nplu.org



ХРОНІКА

ВШАНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ МАТВІЯ НОМИСА В ЛУБНАХ

Обставини склалися так, що про Матвія Номиса — Матвія Терентійовича Симонова (1823—1901) у нас майже забули, лише принагідно згадували як упорядника збірника «Українські приказки, прислів'я і таке інше» (СПб., 1864) та іноді називали його прізвище (чи справжнє — Симонов, чи псевдонім — Номис) при огляді української прози 60-х років XIX ст. У той же час про нього як про фольклориста і етнографа, який, зокрема, «спорудив» названий класичний збірник, завжди пам'ятали за кордоном, передусім у колах фольклористів та представників наукової української діаспори. І лише в останній час про Номиса заговорили гучніше, а саме з нагоди 170-річчя від часу його народження.

Ювілейні дати нерідко нагадують нащадкам про обов'язки перед світовою пам'яттю тих діячів на ниві духовної культури українського народу, які доклали немало зусиль, щоб знали і поважали його в усьому світі. А серед них помітне місце посідає і Матвій Номис. Про нього згадали першими земляки-лубенці й такі співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського Академії наук України, як М. М. Пазяк, який підняв питання про перевидання класичного паремійного збірника Номиса (що й здійснив до його ювілею у 1993 році). Громадські ж і культурні працівники Лубенщини, головним чином члени Лубенського осередку РАУ на чолі з журналістом Б. С. Ванцаком, вирішили організувати наукову конференцію, присвячену Номису, в зв'язку з чим звернулися за допомогою до своїх земляків, які працюють у ряді наукових і навчальних закладів України, та відповідних інститутів Академії наук. Вони зустріли розуміння і отримали належну підтримку. Заздалегідь розпочалася діяльна підготовка до гідного відзначення 170-річного ювілею Номиса і, зокрема, проведення присвяченої йому наукової конференції.

Вшанування пам'яті Матвія Номиса на Лубенщині почалося з відкриття меморіальної дошки, встановленої на будинку Лубенської середньої школи № 1 — на тому місці, де знаходилась у свій час Лубенська чоловіча гімназія, першим директором якої був Матвій Терентійович Симонов (Номис) — талановитий педагог, наставник і адміністратор, про що до цього часу згадують у спогадах і переказах його земляки. Про це говорилося і при відкритті меморіальної дошки. До речі зазначити, що кращі номисівські традиції і в наш час розвиваються у педагогічній практиці учительського колективу Лубенської середньої школи № 1, яка може бути гідним зразком для дуже багатьох шкіл України. Повчитися у цього колективу є чому. Не випадково багато випускників Лубенської школи № 1 (яка в довоєнний час називалася зразковою школою під № 4) стали відомими працівниками народного господарства, культури і науки.

Скромна за кількістю учасників номисівська наукова конференція відбулася в місті Лубнах 23—24 жовтня 1993 року. Це перша в Україні конференція, присвячена Номису, причому організована з метою осмислити його доробок у комплексі — не лише як фольклориста та етнографа, але й як громадського діяча, педагога, письменника і публіциста. Слід сказати, що її учасники в основному впоралися з цим нелегким завданням з честю.

Виступи на номисівській конференції були цікавими і змістовними. Вони охопили все життя і різноманітний доробок видатного культурного діяча. Крім того, в першому виступі на тему «Лубни у другій половині XIX ст.» старшого наукового працівника Лубенського краєзнавчого музею Т. М. Дяченко охарактеризована та громадсько-культурна обстановка, в якій жив і діяв Номис. Цей виступ доповнився повідомленням «На батьківщині М. Т. Симонова (Номиса)» В. Г. Слинька — завідуючого історичним музеєм с. Заріг, де народився Номис (тепер це село належить до Оржицького району Полтавської області, а в ті часи відносилось до Лубенського повіту) і де й нині живе немало нащадків його роду. До певної міри це ж стосується доповіді кандидата філологічних наук, працівника Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. Максима Рильського Н. М. Пазяк «Матвій Терентійович Симонов (Номис) і три хвилі українського національного відродження XIX — початку XX ст.». В ній зазначено, що Номис був од

нодумцем кирило-мефодіївців, брав участь у петербурзькій українській громаді Куліша, своєю діяльністю надихав «хлопоманів», Київську громаду, а пізніше молоду українську інтелігенцію, яка розгорнула широку громадсько-культурну роботу на початку XX ст.

У виступі Б. С. Ванцака (секретаря оргкомітету) йшлося про педагогічну діяльність Матвія Симонова і ойго внесок у духовну культуру Лубенщини й усієї України. Це важливе багатопланове питання ще чекає на детальне вивчення.

Після цього пішли виступи, присвячені літературній і публіцистичній діяльності М. Номиса, до яких своєрідним вступом було повідомлення автора цих рядків на складну тему «Номис і Куліш». Виявляється, що Куліш був у родинних стосунках з Номисом, багато в чому допомагав йому в фольклористичних і літературних задумах та здійсненнях і в свою чергу користувався значними послугами Номиса (за його допомогою влаштував свій хутір Баївщину на околиці Зарогу, в якому, правда, господарював недовго, неодноразово отримував кошти від свого родича для видавничих справ і т. п.). У наступній доповіді (того ж учасника) «Літературний доробок М. Номиса і його критичне осмислення» дана спроба переглянути традиційну недооцінку цього скромного, але талановитого письменника, який займає особливе місце в реалістично-етнографічній школі українського письменства середини XIX ст. Слід відзначити, що на його літературно-художні твори помітний вплив справив не лише Куліш, а ще більшою мірою Квітка-Основ'яненко, про що йшлося в доповіді «Традиції характеротворення Г. Квітки-Основ'яненка у творчості М. Номиса» аспірантки Сумського педінституту Л. М. Горболіс. Цікавим також було повідомлення на тему «Степан Ніс чи Матвій Симонов (Номис)?» кандидата філологічних наук, ученого секретаря Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України В. І. Дудка. Він вніс роз'яснення в причини плутанини близьких за творчістю і звучанням прізвищ Носа і Номиса, яка трапилася навіть у відомій праці Івана Франка «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (Львів, 1910).

Далі були заслухані виступи про Номиса як фольклориста і етнографа. В них чільне місце зайняла доповідь доктора філологічних наук, завідуючого відділом фольклористики ІМФЕ М. М. Позяка «Матвій Номис як фольклорист та етнограф». У ній детально охарактеризований у першу чергу збірник «Українські приказки, прислів'я і таке інше». Про місце і значення «крилатих слів» Тараса Шевченка у цьому збірнику говорилося у доповіді кандидата філологічних наук, доцента Київського педагогічного університету О. П. Охріменко, а про народні прислів'я історичного характеру, вміщені в ньому, розповіла вчительна з Білої Церкви Г. М. Литвиненко. Старший викладач Сумського педінституту, аспірант Донецького університету С. В. П'ятаченко охарактеризував зарубіжні дослідження пареміиного збірника Номиса. Всі ці виступи дали досить повне уявлення про його фольклористично-етнографічний доробок.

Номисівська наукова конференція завершилась доповіддю викладача Лубенського лісного технікуму В. М. Козюри і студента Харківського університету І. В. Козюри на тему «Фольклористи й етнографи — попередники й послідовники М. Т. Симонова (Номиса)». Вона стосувалася розвитку фольклористичних традицій на Лубенщині, підкреслила вагомі результати таких продовжувачів справи Номиса, як В. П. Милорадович. Не зайвим буде відзначити, що до його «круглого ювілею» (в 1996 році виповниться 150-річчя з дня народження Милорадовича) лубенці планують організувати спеціальну конференцію.

Учасники номисівської наукової конференції поставили питання про назрілу проблему перевидання не лише фольклорно-етнографічної, а й літературно-художньої та публіцистичної спадщини Матвія Номиса, про необхідність пошуків його цінного архіву, підготовку наукових і науково-популярних праць, присвячених життю і творчості цього всесвітньовідомого пареміографа, про встановлення пам'ятного знаку на місці поховання Номиса, його дочки Надії Симонової (яка виступала під псевдонімом Наталки Полтавки) та інших письменників (де тепер знаходиться лубенський парк культури та відпочинку), а також про необхідність більш широко відзначити 175-річчя від часу народження цього культурного діяча. До такої дати хотілося б бачити виконаними і висловлені пропозиції.

Учасники конференції здійснили виїзне засідання у с. Заріг Оржицького району, в якому народився Матвій Симонов, майбутній прославлений фольклорист. Вони навідали місця, де стояла хата його батьків, де знаходився хутір Пантелеймона Куліша. Відвідали також місцевий історичний музей, в якому спеціальна експозиція присвячена Номису, і Зарізьку школу, яка, як і Лубенська школа № 1, пам'ятає і розвиває кращі педагогічні традиції свого земляка.

На зустрічі з жителями с. Зарогу учасники номисівської конференції багато цікавого почули про рід Симонових. Особливо запам'яталися спогади одного з його нащадків — Івана Федоровича Симонова, який свято зберігає пам'ять про своїх далеких козацьких предків і ближчу рідню — трудолюбивих селян та інтелігентів-народолюбців.

У спогадах-некролозі, присвяченому пам'яті Пантелеймона Куліша, Матвій Симонов писав: «...не будучи тебе... на світі, в епоху розквіту нашої літератури (йдеться про середину XIX ст.— *П. О.*) далеко у ній не те б було... Так, дорогий покійнику, ти наш, наш і тричі наш!.. Хай буде над тобою наша українська земля пером!» Це ж ми можемо сказати і про самого Матвія Номиса, замінивши українську літературу на близькі їй фольклористику та етнографію, не обмежуючи їх рамок розвитку від його часу.

Павло ОХРІМЕНКО

Суми — Лубни

elib.nplu.org

17—19 листопада 1993 р. у Київському державному інституті культури відбувся Другий Всеукраїнський науково-практичний семінар викладачів музичного фольклору. У роботі семінару взяли участь відомі вчені, завідувачі кафедр фольклору консерваторій, інститутів культури, університетів, викладачі музичних та училищ культури, шкіл мистецтв. Приїхали також гості з Любліна, Мінська, Санкт-Петербурга. При загальному спрямуванні семінару на вирішення науково-практичних проблем перевага надавалась практиці викладання та збирання фольклору на різних рівнях фольклористичної освіти: початкової, середньої та вищої.

У вступному слові завідуючого кафедрою фольклору та етнографії КДІК А. Іваницького були висвітлені загальні питання сучасного стану фольклорної традиції та музичної фольклористики. У зацікавленості суспільства відродженням національної культури слід вбачати не повернення до архаїки, а шлях до стабілізації, очищення, оновлення та оздоровлення нації.

Виступ Є. Єфремова (Київ) та Є. Печерської (Одеса) викликали дискусію з питання дитячого музичного виховання на фольклорній основі та підготовки студентів до вивчення з дітьми основ народної творчості. Проблеми викладання фольклору у середніх навчальних закладах стояли в центрі уваги доповідачів з Києва (О. Богданова), Харкова (Л. Добровольська), Хмельницького (Л. Хлистун) та ін.

Завідуюча кафедрою фольклору Київської консерваторії О. Мурзіна познайомила учасників семінару з системою вимог до абітурієнтів-фольклористів музичних вузів: фольклорист повинен мати добрий слух, відчуття гармонічної вертикалі, мікроальтерації, вміти співати або грати на народному музичному інструменті, бути комунікативним, дієвим, ініціативним, повинен мати високі моральні якості, філологічні здібності, схильність до системного бачення предмета. При бездоганному знанні української мови, бажане також володіння місцевими діалектами, мовами національних меншин України. Необхідний також досвід самостійного збирання усної народної творчості. Випускники-фольклористи працюватимуть як викладачі українського музичного фольклору; редактори радіо, телебачення, преси; архіваріуси, завідуючі фондами бібліотек; оператори комп'ютерної обробки фольклору; менеджери; дослідники тощо. У Київському інституті культури готують не лише викладачів фольклору, але й виконавців народних пісень, співців-бандуристів, диригентів народних хорів, вивчається поки що «екзотичний» предмет — етносольфеджю.

У доповіді завідуючого кафедрою фольклору Львівської консерваторії, організатора Першого Всеукраїнського семінару викладачів музичного фольклору Б. Луканюка «Музичний фольклор: школа — училище — вуз» з метою уникнення дублювання були окреслені завдання педагогічного колективу кожної конкретної ланки освіти. У школі основну увагу необхідно приділяти практичному вивченню народної музичної літератури з перевагою місцевого репертуару; в училищі — даються нормативні знання у системі жанрів та типових форм фольклору; у вузі — необхідно навчити студентів проблемно мислити, шукати власні шляхи вивчення предмета. У вузі пропонується посеместрове викладання аналізу народно-музичних творів, методики музично-етнографічної документації, історії фольклористики.

Основною ідеєю виступів І. Мацієвського (Санкт-Петербург) стала думка про те, що фольклор — це не явище масової культури, а творчість елітарної частини народу, найбільш талановитих його представників (сільської творчої еліти). Адже народний співак поєднує у собі філософа, філолога, педагога, виконавця, це людина високої духовної та культурної освіченості, яка відповідає за духовне здоров'я народу («Виховання музичної еліти у вузах»). Хотілося б також ще додати, що виконавець народних пісень — це передусім носій, передаточна ланка між минулим та сучасністю.

Не залишився поза увагою учасників семінару важливий розділ навчання фольклориста — польова робота та фольклорна практика. Цій темі були присвячені доповіді Л. Катохіна (Харків), А. Завальнюка (Вінниця), Л. Шекіти (Артемівськ), Б. Луканюка (Львів) та інших. На наш погляд, збирацька робота повинна бути чи не основною у всіх ланках фольклористичної освіти, а отже, проходити «червоною ниткою» у роботі семінару, що, мабуть, не відбулося.

Зацікавленість викликали доповіді про народну інструментальну музику Л. Гусак (Київ), В. Яремко (Рівне). З проблем створення фонохрестоматій та координації роботи різних навчальних закладів, фондування фольклору виступили В. Трамбіцька (Мінськ) та Л. Сабан (Львів).

Семінар викликав широке зацікавлення, майже кожна доповідь супроводжувалась дискусіями, цікавими доповненнями. У кулуарах тривало обговорення болючих питань фольклористики, йшов обмін досвідом праці, літературою, налагоджувались творчі контакти. Незабутнє враження залишили виступи фольклорних ансамблів «Дрезо» (кер. Є. Єфремов), «Кралиця» (кер. І. Синельников), автентичних виконавців. Виступили також учні школи кобзарського мистецтва та КДІК, під супровід бандури прозвучали «Пісні про Правду і Кривду», народні думи, власні твори юних музикантів, зокрема викликала бурхливі оплески «Яничарська балада».

До початку семінару вийшли друком «Матеріали II Всеукраїнського науково-практичного семінару» з шістнадцятьма статтями учасників, але програма вмістила значно більшу кількість доповідей. Не викликає сумніву доцільність та величезна користь таких заходів для піднесення рівня викладання фольклору, піднесення його ролі у суспільстві, формуванні світогляду наших сучасників та прийдешніх поколінь.

Київ-Артемівськ

Людмила ЄФРЕМОВА,
Людмила ШЕКІТА

21—22 вересня 1993 р. у Запоріжжі пройшла регіональна наукова конференція «Етнографічні дослідження Нижньої Наддніпрянщини та Північного Приазов'я». Організаторами її стали Обласний музей народної творчості та етнографії, Державний університет та спілка краєзнавців Запоріжжя. Це вже друга етнографічна конференція на землі славетного Запоріжжя (перша відбулася в жовтні 1992 р.) і організатори знову присвятили її пам'яті видатного етнографа, фольклориста, краєзнавця та педагога Якова Павловича Новицького (1847—1925). Незважаючи на більш вузьку географію учасників, ніж торік, цього річна конференція відзначалася вищим науковим рівнем, гостротою проблематики. Вчені та науковці Києва, Донецька, Павлограда, Дніпропетровська, Нікополя, Запоріжжя подали на розсуд колег теми етнографії колег теми етнографії козацтва (Г. Щербій — Київ, Л. Бойко — Павлоград, Ю. Князьков, Л. Брацило, Н. Сараєва — Запоріжжя та заселення регіону (А. Карагодін, Л. Злобіна — Запоріжжя, Т. Ведмідь — Павлоград), побуту й культури населення Південної України (М. Кривонос — Запоріжжя) та архітектури і господарчих комплексів (Л. Лиганова — Донецьк, К. Бакуров — Запоріжжя), наукової спадщини вчених-етнографів (Б. Бровко — Запоріжжя) та про нову концепцію літочислення населених пунктів України (Ю. Вілінов — Запоріжжя, М. Жуковський — Нікополь). Жваву зацікавленість присутніх викликало повідомлення про дещо незвичний, але можливий напрям розвитку української етнології, а саме: сходознавчий аспект, пов'язаний із появою нових течій та рухів у релігії народів Південної України (Ю. Завгородній — Київ). Схвалено зустріли учасники конференції доповіді про етнографічні дослідження приазовських болгар (А. Пароконьєва — Запоріжжя) та генеалогію німців Північного Причорномор'я (Д. Мєшков — Дніпропетровськ). З увагою були заслухані й виступи інших учасників.

На Пленарному засіданні конференції відбулася презентація новоствореного часопису Всеукраїнської Спілки краєзнавців «Краєзнавство», на якій заступник Голови Правління ВУСК В. Лакизюк розповів присутнім про плани редакції, а бажаючі змогли придбати перше число часопису.

Запорізький обласний музей народної творчості та етнографії — засновник конференції — репрезентував її учасникам і гостям виставку зі своїх фондів «Ткацтво та вишивка Запорізького краю», а обласна універсальна наукова бібліотека ім. М. Горького надала можливість усім бажаючим ознайомитися з краєзнавчою літературою зі своїх книгосховищ.

Починаючи з 1994 р. наукова конференція «Етнографічні дослідження Південної України» стає щорічною і проводитиметься наприкінці вересня — початку жовтня у м. Запоріжжі.

Запоріжжя

Костянтин БАКУРОВ
Анатолій КАРАГОДІН

elib.nplu.org

ПАМ'ЯТІ НАЙСТАРІШОГО КОБЗАРЯ УКРАЇНИ ГЕОРГІЯ ТКАЧЕНКА



11 грудня на 96 році життя упокоївся Георгій Кирилович Ткаченко. Найстаріший український художник, архітектор, бандурист і автор нашого журналу. Народився 22 квітня (5 травня н. ст.) 1898 року в слободі Глушково Рильського повіту Курської губернії. Закінчив Харківське художнє училище і московський ВХУТЕМАС, де його наставниками були О. Щусєв, В. Фаворський, О. П. Флоренський, П. Митурич. Як ландшафтний архітектор, проектував реконструкцію московських парків Царицина, Кузьминок, Лефортова та ін., виконував монументальні розписи в Москві, Сочі, малював пейзажі, викладав акварельне малярство в Московському архітектурному інституті.

1954 року переїхав до Києва. Виставки його живопису експонувалися в багатьох містах України, Москві, Ленінграді. То були переважно акварелі з зображенням архітектурних пам'яток, інших визначних місць, що продовжували традицію Шевченківської «Мальовничої України». Митець віддавав перевагу природі, облагородженій людиною, яка любить і плекає землю, творячи ноосферу.

Г. Ткаченко поетизував реально існуючу забудову, звільняючи її від випадкового, наносного і, навпаки, реконструював вигляд утрачених архітектурних пам'яток, показував їхню незамінність у ландшафті. Завдяки своєрідній пуантилістичній манері, що ніби ткала-гаптувала зображення із світлосяйних корпускул, твори митця легко впізнавалися серед інших і западали в душу тисячам глядачів. Про це свідчать кільканадцять томів книг відгуків, що залишилися після трьох десятків виставок. Остання з них, у центральному виставочному залі Києва на вул. Червоноармійській, 12, завершилася кілька днів перед кончиною митця.

Його твори зберігаються в музеях Києва, Харкова, Львова, Санкт-Петербурга та інших міст, часто репродукувалися в періодиці. Велика добірка етнографічних акварелей уміщена в 3-у номері нашого журналу за 1993 рік.

З 1960-х рр. Г. Ткаченко — неодмінний учасник кобзарських концертів, єдиний, хто заворожував грою на старовинній діатонічній бандурі призабутим «зіньківським» способом, котрий він успадкував юнаком, навчаючись у Харкові, від найкращих тоді, за свідченням Лесі Українки й Миколи Лисенка, співців — Гната Гончаренка й Петра Древченка. В репертуарі Георгія Кириловича, повністю записаному на плівку в ІМФЕ, десятки пісень, псальмів, інструментальних п'єс і вісім народних дум. Він склав початковий курс навчання грі на діатонічній бандурі, що публікувався фрагментами в київських журналах «Київ», «Народна творчість та етнографія», в нью-йоркській «Бандурі». Ніколи не відмовлявся написати спогад, виступити на радіо, науковій конференції, перед кіно-телекамерою чи перед дітьми в школі.

Сивоголовий кобзар завжди був оточений молоддю, навчав усякого охочого, допомагаючи придбати інструмент. Своїм учителем вважають його відомі бандуристи Віктор Мішалов з Австралії, Юліан Китастий із США, письменник і перекладач Віра Вовк, яка десятиліття тому повезла додому в Бразилію бандуру, зроблену за кресленнями Г. Ткаченка. Поети присвячували йому вірші, а Григір Тютюнник, під враженням ткаченкової рецитації «Трьох братів Азовських», написав «Три зозулі з поклоном».

Похорон найстарішого кобзаря України був вкрай малолюдним, у вузькому колі кількох родичів, друзів, учнів і знайомих. Похоронна відправа була відслужена в тісній кімнатці, де покійний прожив свої останні десятиліття, після тривалого напівбездомного поневіряння в столиці близького зарубіжжя. Всезагальна сучасна скрута зумовила те, що поховати кобзаря за традиційним народно-християнським звичаєм не було змоги. Місця для могили співця, якого добре знала вся Україна, на київських цвинтарях не було кому знайти. Він похований «через крематорій...»

Незвичайними для нашої доби щирістю і християнською світлоносністю творчість і особистість Г. Ткаченка справляли глибокий благодатний вплив на українське культурне середовище 1960-х і всіх подальших років. Належний за народженням і духом до XIX сторіччя маестро сповідував його духовні ідеали протягом усього свого довгого віку, що співпав із сум'ятним віком XX-м. Прозорюючи світ істини, нелукаво відтворював його в малярстві, архітектурному середовищі, пісні, зігріваючи дух і душу сучасника. Тому вічно житиме пам'ять про нього.

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ДУМИ

1. Про Олексія Поповича
2. Про Хведора Безрідного
3. Про Марусю Богуславку
4. Про втечу трьох братів з турецької неволі із города Азова
5. Про братів самарських
6. Невольницький плач
7. Про бідную вдову (побутова дума)
8. Про сестру і брата (побутова дума)

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПСАЛМИ

1. Нема в світі правди
2. Про страшний суд
3. Ісусе прелюбезний
4. Про Георгія Побідоносця
5. Через поле широкеє

ІСТОРИЧНІ ТА КОЗАЦЬКІ ПІСНІ

1. Про Байду Вишневецького
2. Зажурилась Україна
3. Про Палія та Мазепу
4. Про Саву Чалого
5. Побратався сокіл з сизокрилим орлом
6. Про Морозенка
7. Ой не знав козак, да ой не знав Супрун
8. Максим козак Залізняк
9. Гей сів пугач на могилі
10. Ой не жур мене, моя мати
11. Ой на горі на долині
12. Про Бондарівну (народна балада)

• Упорядкував Михайло Селівачов

ПОБУТОВІ ПІСНІ

1. Ой піду я лугом
2. Ой ти Грицю-Грицю
3. Баламути
4. Ой ходила дівчина бережком
5. Дощик
6. Взяв би я бандуру
7. Про Хому та про Ярему (жартівлива пісня)

ПІСНІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ

1. Всякому городу нрав і права (на слова Г. Сковороди)
2. Ой ти, пташко жовтобоко (на слова Г. Сковороди)
3. Думи мої, думи мої (на слова Т. Шевченка)
4. Ой діброво — темний гаю (на слова Т. Шевченка)
5. Розрита могила (на слова Т. Шевченка)
6. Черевички з підківками (на слова Я. Щоголіва)
7. Дивлюсь я на небо (на слова М. Петренка)

НАРОДНІ ТАНЦІ

1. Метелиця
2. Горлиця
3. Гопак
4. Козачок
5. Чоботи

ТАЛАНТ СИНА УКРАЇНИ

(Пам'яті І. С. Козловського)

Спасибі щире Вам, артисте,
За Ваші образи й пісні,
В яких палає серце чисте,
Мов цвіт черешні навесні.
Спасибі! Вірний син народу,
Ви до народу несете
Мистецтва життєдайну воду,
Краси зоріння золоте.

Івану Козловському
М. Рильський.

Не стало Івана Семеновича Козловського... Славетний син української землі відійшов у небуття. Ця сумна звістка нестерпним болем відгукнулася в серцях мільйонів співвітчизників. Смерть будь-якої людини — то тяжка втрата для людства. Смерть Івана Козловського — втрати незлічениі. «Унікальний тенор XX століття», «голос неповторної краси», «тембр — то срібло, що не темніло від часу» — ні ці, найчастіше повторювані, а ні які інші епітети не спроможні передати це унікальне явище, ім'я якому — Іван Семенович Козловський. З його іменем у музичній культурі XX століття пов'язана ціла епоха: оперної культури, вокальної майстерності, оригінальної виконавської манери.

Смерть великого співака обірвала ту чи не єдину ниточку, яка — через Козловського — ще лучила сьогодення з українською культурою початку століття, яку ми звикли називати «класичною». Доля була щедрою до юнака, подарувавши йому щастя спілкування зі славетними корифеями. А довге життя й блискуча пам'ять дозволили йому донести до нас ці дорогоцінні спогади тим самим начебто наблизивши їх у часі.

Як же формувався «феномен Козловського»? Талант його виріс на благодатному грунті. Щедра українська земля народжувала прекрасні голоси: немає в Україні жодного зовсім «неспівочого» села. Але особливо славилася співацькими обдаруваннями рідна його Мар'янівка (Васильківського району Київської обл.). Тут хлопчик — одноліток століття — здобув свої перші музичні враження. Насамперед — від батьків — Семена Йосиповича та Ганни Герасимівни, численних дядьків і тіток. Кожен член великої селянської родини Козловських був обдарованим співаком та яскравою індивідуальністю.

Неабияк повезло і з першим вчителем — Сисоєм Григоровичем Саєнком — людиною чуйною й сумлінною. Саме він першим помітив творче обдарування хлопчика, залучив його до співу в хорі, а пізніше навіть доручав Івасеві керувати школярським хо-

elib.nplu.org

ром. Від Сисоя Григоровича хлопчик вперше почув про Тараса Шевченка, з ним вивчив перші вірші з «Кобзаря». Саєнко розповів і про Миколу Лисенка, познайомив з його музикою. Виявилось, що легендарний Лисенко і живе влітку неподалік — у Преображенській Пустині. Івасик частенько заглядався на його портрет в овальній рамці, що висів у кімнаті вчителя. Тим-то він і не розгубився, коли одного разу згряйку хлопчаків зупинив сивовусий чоловік, що звернув увагу на їх спів та попросив заспівати ще. Сміливо виступивши наперед гурту, Івась завів: «Ой ходила дівчина бережком»... Вони співали ще і ще, а зворушений Микола Віталійович (а це був саме він!) на прощання подарував їм срібну монетку — «на солодощі».

Вчитель Саєнко допоміг влаштувати Івася на навчання до Києва. На схилі літ співак згадував: «Чи знаєте ви бурсу, оспівану Помяловським? Це все я пережив. Семи з половиною років мене відвезли до школи — матуся моя мріяла, щоб я став священником. Жили ми у Михайлівському монастирі, там і харчувалися. Співали у Софійському соборі, де регентом був Я. Калишевський — напрочуд талановитий музикант, який після 1919 року очолив капелу ім. М. Лисенка. В Києві був монашеський хор. Хористами були також студенти Політехнічного інституту та Університету св. князя Володимира. За участь у хорі вони мали помешкання й харч. Зліва на клиросі співало 20—30 хлопчиків. На урочистих богослужіннях у Софійському соборі бували й Микола II (1908), і Симон Петлюра (1918)» . Саме тут сформувалося вміння Козловського співати духовну музику, тонко її відчувати, все життя серцем линути їй назустріч.

Окремої розповіді заслуговують «театральні зустрічі» Івася Козловського. Перше його знайомство з Театром відбулося десь в 1907 році, коли хтось із старших прихопив його на виставу «Вій» М. Кропивницького у Троїцькому домі в Києві. Враження від побаченого було настільки сильним, що хлопчик твердив усім і кожному: «Театр — це найкраще, що є в світі!» [2]. Запам'яталось і місце, на якому він сидів: «Коли я буваю в Києві в цьому театрі,— згадував уже відомий співак Козловський — я завжди дивлюся на місце № 24 в останньому ряду амфітеатру, намагаючись розгледіти та відгадати, що за людина там тепер сидить, на «моєму» місці» [3]. Очевидно, що крісло це на все життя залишилося не просто пронумерованим стільцем, а першим «віконцем» у те велике й чарівне мистецтво, якому цілком присвятив себе талановитий співак. Вже в дуже похилому віці Іван Семенович просив друзів розшукати для нього ноти з пам'ятної п'єси. Чи не хотів ще раз пережити хвилюючі моменти дитинства?

Відтепер театр став найсильнішою пристрастю Івася. Навчаючись у Києві, він беріг кожну копійчину, щоб кожного вечора бути у театрі. Тут вперше він побачив «Безталанну» із незрівняною М. Заньковецькою... Невдовзі Козловський і сам вступив до трупи театру на запрошення І. Мар'яненка. Відтепер і він був членом «Товариства українських артистів», міг не просто зблизька спостерігати за грою своїх улюбленців, а й виступати поруч з ними! Приміром, у «Циганці Азі» із М. Заньковецькою в головній ролі він виконував партію першого тенора у квартеті лірників — «Ой у полі озерце»... Згодом це партнерство переросло у ніжну дружбу. Коли б потім не повертався Козловський до Києва, своїм обов'язком вважав відвідати Марію Костянтинівну. У 1933 р. подарувавши Івану своє фото, тоді вже старенька, незряча Заньковецька написала: «Для всіх Ви — відомий, славнозвісний співака — premier І. Козловський, новий соловей оперного театру, а для мене Ви — хороший, милий Івасик, любий чарівний птах-очеретянка, що далеко краще від солов'я. Очеретянку можна чути вранці, на зорі. Вона своїм, ні з чим незрівняним чудовим співом завжди зустрічає сонце, дає своїм веселим щебетанням надію на веселий погожий день» [4].

В театрі майбутній співак опановував український оперний репертуар: Петро з «Наталки Полтавки», Андрій із Запорожця... На юного тенора звернув увагу О. Кошиць, який керував театральним хором, і запросив його солістом університетського хору. Досить широка програма, що включала обробки народних пісень, духовні твори, світову класику, та короткий час для їх розучування, стали доброю школою для Івана.

Саме за рекомендацією О. Кошиця Козловський вступає до Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка у клас найкращого педагога — професора О. Муравйової. На вступному прослуховуванні Іван виконав арію Левка з «Утопленої» М. Лисенка — ось де вперше «прислужився» набутий театральний досвід. Олена Олександрівна була винятковим педагогом — тактовним, вимогливим, недарма ж виховала понад 400 співаків! Іван Семенович згадував про неї: «Коли б я не розмірковував над своїм творчим шляхом, незмінно повертаюсь думками до цієї чудової людини яка володіла винятковим даром педагога-вокаліста» [5]. Саме в класі Муравйової розвинулася його музикальність, художній смак, заклалися підвалини професіональної вимогливості до себе. У 1920 році Козловський з відзнакою закінчив музично-драматичний інститут. Завершився «київський» період життя молодого співака — період його становлення.

Вир життя не оминув Івана, не залишив стороннім спостерігачем: вступивши добровольцем до лав Червоної армії, він опиняється в Полтаві, в інженерній частині. Нині важко сказати, що саме спонукало блискучого випускника відмовитись від перспективи вступити до трупи Музичного театру

[1] «Я счастлив — у людей проснулась совесть» — интервью с И. С. Козловским // Муз. жизнь.— 1990.— № 15.— С. 8.

[2] *Кузнецова А.* Народный артист.— М., 1964.— С. 21.

[3] *Там же.*— С. 20.

[4] *Булат Т.* Українські народні пісні та романси в репертуарі І. С. Козловського // Нар. творчість та етнографія.— 1980.— № 3.— С. 63.

[5] *Попов И.* Музыка — радость и боль моя // Муз. жизнь.—1990.— № 6.— С. 3.

elib.nplu.org



І. С. Козловський серед школярів с. Мар'янівки. Фото Я. Давидзона. Кінець 50-х років.

й обрати військову службу. Одначе військові будні швидко набули звичного йому змісту: Козловський — організатор хору червоноармійців, активний учасник всіляких концертів, і нарешті, актор щойноорганізованої Полтавської опери. Цікаво, що всі твори (у тому числі й російські) виконувались українською мовою. Одначе й тоді це подобалося далеко не всім. Іван Семенович згадував: «Я співав арію Ленського, яка починалася так: «Чому, чому ви промайнули, о молоді, весняні дні»... Мені подобався переклад Шепотьєва — людини розумної, інтелігентної... Та ось вперше за двадцять років на мою адресу полетіли слова неприязні, що їх у ті дні я не зовсім правильно зрозумів. То були випади з боку публіки, яка тікала від розрухи й голоду на квітучу Україну, в Полтаву. Серед пострілів, під артилерійську канонаду, що лунала з Дикачського лісу, відбувалися палкі суперечки. Люди доводили, жестикулюючи й ображаючись, що переклад «Онегіна» — це... українчванство» [6].

Через багато років М. Рильський згадував як Козловський, тоді вже соліст Великого театру, приїхавши на гастролі до Києва, виступав у «Ріголетто» Верді. Вистава йшла російською мовою. Але коли публіка зажадала повторення славетних куплетів Герцога, то він виконав їх по-італійськи. Публіка невгамовувалась, і довелось співати втретє. На цей раз куплети були виконані українською мовою» [7].

У 1923—25 роках І. Козловський — соліст Харківської опери. Тут вперше його партнером виступає М. Литвиненко-Вольгемут. У «Наталці Полтавці» та «Запорожці» поруч співає П. Саксаганський. На згадку корифей подарував юному колезі фото з написом: «Західна культура значна й цікава, але прославляйте слов'янську нашу культуру». Цей шлях і торував у мистецтві Іван Козловський. Обидві опери, записані за участю Козловського на платівки, ввійшли у золотий фонд вітчизняного оперного мистецтва.

Оперний «вантаж» співака налічує понад 50 партій, проте воістину мав рацію М. Рильський, коли стверджував: «Самі творець своєї школи, Ви заповіти берегли, Що від Садовського Миколи, від Саксаганського взяли. Мистецька Ваша путь єдина, талант Ваш крила простира до Ленського та Лоенгріна від простосердного Петра» [8].

Після Харкова була Свердловська опера, а потім — Великий театр у Москві. Від 1926 року і майже до кінця днів своїх Іван Семенович був його солістом. Тривалий час мешкав у Москві. Це дало право деяким критикам називати його виключно російським співаком. Але не їм це визначати. Останнє слово за народом. Адже не інакше, як «наш Івась, Іван, а потім вже й Іван Семенович» любовно величали його не тільки земляки, для яких він назавжди залишився «найбільшим з усіх мар'янівців», а й мешканців різних міст і містечок України, куди він приїздив чи то з гастролями Великого театру, чи з концертами — сольними, з капелою бандуристів тощо.

З роками напрацьовувався репертуар. Проте І. Козловського не задовольняла тільки виконавська практика. У 1939 році за його ініціативою створюється всесоюзний Державний ансамбль опери. Його завдання — популяризувати оперу там, де немає оперних театрів. Козловський показує

[6] *Козловський І.* Слово про Друга // Незабутній Максим Рильський.— К., 1968.— С. 36.

[7] *Рильський М.* Вечірні розмови.— К., 1964.— С. 128.

[8] *Рильський М.* Козловський у Мар'янівці // Вечірні розмови.— С. 130.

себе оригінальним режисером-постановником. До 125-річчя з для народження Т. Шевченка він вперше на Московській сцені (задовго до того, як це наважилися зробити у Києві), поставив «Катерину» М. Аркаса, де сам співав партію Андрія, знану ще з Харківських часів.

Концертний репертуар Козловського нараховував кількасот творів. Знаючи безліч народних пісень, співак у концертах виконував переважно обробки. Найбільше любив М. Лисенка — «Без тебе, Олесю», «Ой джигуне, джигуне», «Ой важу я, важу», «Ой на гору козак воду носить» та ін. Проте не уникав він і маловідомих обробок: П. Сокальського «У полі могила», Я. Степового «Зоре моя вечірняя». Поруч із класиками виконувалися й обробки сучасників: «Думи мої» М. Вериківського, «Котику сіренький», «Засвистали козаченьки» Л. Ревуцького, «Ой темная та невидная ніченька» Б. Лятошинського та ін.

Серед романсів чільне місце у репертуарі посідали твори С. Людкевича («Одна пісня голосенька» на сл. У. Кравченко), М. Леонтовича («Моя пісня» сл. К. Біліловського), молодших сучасників — М. Жербіна, Г. Таранова. Завдяки Козловському здобув визнання молодий український композитор В. Кикта (співак виконав його цикл «Плач за втраченим серцем» на сл. І. Такубоку). Одначе особливою любов'ю вирізнялось виконання романсів М. Лисенка («Огні горять», «Мені однако» на сл. Т. Шевченка).

Щира дружба єднала Івана Семеновича з багатьма діячами української культури, але особливі приязні стосунки були з М. Рильським. Тепер вже неможливо точно встановити, коли саме відбулася їх перша зустріч: чи то у Москві, в будинку літераторів, а чи де — інде. Та це, мабуть, і не суть важливо. Численні їх зустрічі й у Москві, і в Києві, на дачі Підмосков'я та в Голосієві неодмінно супроводжувались поезією і музикою. Найчастіше Максим Тадейович акомпанував, а то вони обидва заводили пісню, яку підхоплювали всі присутні. Були у них і спільні улюблені пісні. Приміром, «Ой у полі криниченька»...

Як незабутній день згадували обидва митці концерт у Мар'янівці з нагоди відкриття сільського клубу. Тут варто зробити невеличкий відступ; Мар'янівка лейтмотивом проходить через усе життя І. Козловського. Девіз «Хай живе Мар'янівка! Хай живе гармонія душі й природи!» він невтомно впроваджував у життя. Понад п'ять мільйонів переказав тільки шефськими концертами. Його ідея — перша в районі типова школа і будинок учителя при ній. А пошуки вчителів для музичної школи, придбання комплектів музичних інструментів для симфонічного й духового оркестрів, картини (понад 150), книги, електроорган, рояль, на якому грав С. Рахманінов, парк на два гектари із рідкісними деревами. А ще безліч «повсякденних» справ! На 80-річному ювілеї Івана Семеновича навіть жартома назвали «приватною громадською організацією».

На відкриття Мар'янівського будинку культури приїхали літератори, музиканти. Виступали О. Гончар, А. Малишко, В. Костенко, Максим Тадейович головував і читав вірші. Після виступу місцевих митців, у другому відділенні концерту співав Іван Семенович із капелою бандуристів під керівництвом О. Миньківського. На закінчення,— згадує М. Рильський,— проспівав Козловський разом із С. Козаком чарівний дует «Ой у полі вітер віє».., і на серці було так тепло, так ясно, так чисто, ніби дзвенів і переливався у ньому голос «нашого Івана», якого і мені хочеться назвати — нашим. Суща правда, такі вечори бувають лише «в одному виданні!»[9]. Пам'яттю про той день шелестять у Мар'янівці два дуби-близнюки, посаджені друзями — дуб Рильського й дуб Козловського.

Іван Семенович радо відгукувався на запрошення виступити перед співвітчизниками: майже щороку приїздив до Канева на Шевченківські свята, до Івано-Франківська на столітній ювілей В. Стефаника, не міг не поїхати на 800-річчя Полтави. «Милим дивакуванням» назвала журналістка його поїздку у 80-річному віці в нещадну спеку, по пилюці, жахливими дорогами на Чернігівщину у маленьке глухе сільце Заньки. Найбільше здивувало авторку те, що Козловський «віз величезну валізу з концертним вбранням, аби виступити перед двома десятками глядачів у крихітному музеї на батьківщині М. Заньковецької»[10]. Правда, тут же вона слушно додає: «Як би Козловський не почувався, як би не був зайнятий, він не може відмовити, коли його запрошують у рідні краї. А точніше — він сам собі не може відмовити»[11]. Бо радів кожній зустрічі з Батьківщиною, беріг у серці пам'ять про неї. Яким болем сповнені його слова про занепад культури, класичних оперних традицій. З яким жалем він констатував, що на місці козацької Троїцької церкви у Києві — безлика бетонна коробка, замість колишнього знаменитого літнього театру в Купецькому саду — неоковирне «коромисло». Як шкодував, що влітку у Києві не можна побачити української трупи[12]. Категорично відмовився у Полтаві співати в новому театрі зі скла й бетону, змусивши місцеве керівництво нашвидкуруч обладнати сценою кінотеатр — приміщення того самого театру, де худорлявим юнаком виходив на сцену і вперше перетворювався на графа Альмавіву, Вертера, Індійського гостя.

Зовні життя співака складалось цілком благополучно — соліст провідної оперної сцени, народний артист СРСР, орденоносець, Лауреат Державних премій, всенародне визнання, слава. На перший погляд, час не позначився на його творчій долі. Але тоталітарна система все таки впливала, тримала його «в узді». По-перше, мистецтво ділилося на «дозволене» й «недозволене». Протягом майже всього його свідомого життя діяло «вето» на духовну музику, а Козловський із задоволенням згадував, як у буремні 20-і з хором червоноармійців у Полтаві колядував у В. Короленка. Все життя він збирав книжку колядок у влас-

[9] *Там же.*— С. 139.
[10] *Николаева—Барабаш Е.* Свет таланта / Москва.—1990.— № 3.— С. 184.
[11] *Там же.*
[12] «В душі є надія» — інтерв'ю з І. С. Козловським // Пам'ятки України.— 1988.— С. 18—19.

ному записі й гармонізації. Але вийти їй так і не судилося.

У 60-ті рр. Івану Семеновичу вдалося записати платівку колядок на Всесоюзному радіо під керівництвом К. Птиці. Ось як він про це згадує: «Він (тобто К. Птиця) ніяк не міг засвоїти, що мені потрібно. Під час запису спілкуватися було важко: ми біля мкірофону, а він з хором — позаду. В перерві я нагадав йому, що у фразі «Ой радуйся, земле» необхідно зробити люфтпаузу. Але під час запису — знову ніяк. Тоді, наступного разу, прямо при записі, я повернувся до нього, схопив за руки, і затримав на «Ой». Почуєте, як це довго тягнеться. Він цього твору не знав, вважав, що він легенький»[13].

Зігрітий славою, вже наприкінці 20-х років ставши у Радянському Союзі «живою легендою», він був ізольований від зовнішнього світу, зарубіжжя. Очевидно, суворою директивою для «діячів від культури» стала фраза, кинута у 30-і роки Сталіним: «Все, що завгодно, тільки не закордон». Впадала в очі та наче свідомо зроблена низька якість звукозаписів, і їх «вибірковість». Захоплені відгуки про мистецтво Козловського склали б кілька томів, проте досі не існує фундаментальної монографії, а документальна повість Г. Кузнецової (1964) рясніє неточностями, тенденційними твердженнями, перекрученнями. Можливо, саме тому автобіографічну книгу співак назвав «Музика — моя радість і мій біль»? Щастя, що Державна премія ім. Тараса Шевченка була присуджена Козловському за життя, але тоді йому було вже 90!

Як влучно зазначив один із дослідників, сутність феномена Козловського полягала у неповторній «концентрованості Поезії в її найдосконаліших і глибинних проявах (у даному випадку — Поезії Музики)»[14]. І невипадково незадовго перед тим, як пішов із життя, М. Рильський на дачі Козловського зробив напис яскравою фарбою на товстелезній сосновій колоді: «Поезія не вмирає». Згадуючи про цей епізод у «Слові про Друга», співак підтверджує: «Так, Поезія не вмирає!»

Колись М. Рильський висловив думку: «Шопен похований у Франції, а серце його зберігається у Варшаві, але воно належить усім, хто здатний розумітися на Високій Поезії». Цією цитатою Іван Семенович завершив «Слово про Друга»[15]. І. Козловський похований у Москві, а серце митця належить усім його шанувальникам, яких все-таки найбільше в Україні.

Сумує за своїм сином Україна... На сороковий день смерті Івана Семеновича у Володимирському соборі, який співак ніколи не минав у своїх відвідинах Києва, патріарх Київський і всієї Руси — України відправив по ньому панахиду.

До рідної Мар'янівки приїхали члени уряду, численні гості. У приміщенні школи, яка поруч із відбудованою батьківською хатою, відкрито меморіальний музей І. С. Козловського.

Україна завжди пам'ятатиме свого вірного сина. Численні записи його співу з часом ще більше примножать славу одного з найвидатніших співаків XX століття, глибокого знавця і винятково талановитого репрезентатора музичних скарбів українського народу.

Ірина СІКОРСЬКА

Київ

[13] *Муз. жизнь.*— 1990.— № 15.— С. 9.

[14] *Попов И.* «Музыка — радость и боль моя».— С. 5.

[15] *Козловський І.* Слово про Друга.— С. 39.

В культурному житті народів народня музика відограє незвичайно важливу ролю. В історії музики народня музика даного народу є звичайно початком, зародком його музичної культури в значінні індивідуально-творчім. Вони є нераз незвичайно важливим засобом національного відродження. Нема двох думок, що наша народня пісня є одним із найкращих і найбагатших проявів духових прикмет нашого народу і в цій ділянці займає між усіма культурними народами світу одно з перших місць, щой доказала на ділі тріюмфальна подорож української капелі під дирігентурою О. Кошиця по цілому майже світі.

Справді, можна подивляти величезну відпорність духа українського народу, що, живучи в таких важких політичних умовах, тим інтенсивніше й глибше зумів розвинути своє народнє музичне мистецтво, закріплюючи в ньому всі ціхи своєї культурної окремішности й самостійности та виказуючи словом і піснею всі свої болі й страждання, чого, по словам Гоголя, ніякий инший народ не зробив з такою непереможною силою. А гр. Лев Толстой в листі до своєї знайомої пише так: «Ніяка національна як українська,— навіть більше, ніж великоросійська. Слухаючи її, ти бачила б, як відкривається перед тобою історія України, ти краще зрозуміла б характер народу, ніж читаючи Гоголя або Кониського». З неменшим подивом висловлюються про українську народню пісню російський композитор і критик Сєров, вважаючи її «в тисячу разів багатшою і сильнішою за всі хитрощі шкільної премудрости, що її проповідують педанти-музикуси в консерваторіях та музичних академіях», а також німецький поет Бодештедт, який при цьому українську мову вважає за найбільш співну з усіх слов'янських.

Василь Барвінський. Огляд історії української музики // Історія української культури / Під загальною редакцією І. Крип'якевича.— Львів, 1937.

Осип Вітошинський — організатор і диригент славнозвісного чоловічого хору і духового оркестру в с. Денисові на Тернопільщині. В 1869 році талановитий митець залучив до свого хору не лише здібних до співу селян з Денисова, але й з навколішніх сіл — Купчинців, Драгоманівки, Городищ, Золотої Слободи. Зимовими та осінніми вечорами він навчав хористів нотної грамоти. Хор проіснував понад 30 років. У ньому брали діяльну участь близький друг І. Франка, відомий селянський поет П. Думка, талановиті співаки П. Дідич, П. Возьний, Г. Гурський, М. Коліняк, І. Вівчар, Й. Кругляк, І. Блажкевич, які самі пізніше керували хоровими колетивами.

З часом хор О. Вітошинського переростає у великий колектив, який нараховує понад 100 чоловік. Репертуар, як зазначають сучасники, був надзвичайно різноманітний заняття велися регулярно, фахово й цікаво. Диригент був дуже вимогливий до своїх співаків. З окремими групами хористів чи юних новачків проводили репетиції заступники О. Вітошинського.

Він був щирим другом селян, їх порадником, великим любителем письменства, художньої літератури, музики і співу, народного мистецтва, популяризатором творів прогресивних українських письменників, зокрема І. Франка, і великим борцем проти тьми й неуцтва.

У виконанні денисівського хору чудово звучали народні пісні «О зозуле, зозуленько», «Заспівай ми, соловію», «Гуляли, гуляли», «Весна вже прийшла», «Ох, не люби двох», «На погоднім синім небі», «Хлопське весілля» та багато інших. Виступи хористів супроводжувала музика М. Лисенка, С. Воробкевича, А. Вахнянина, М. Вербицького, І. Лаврінського, О. Ниманківського, Д. Січинського... оХр успішно виступав на міських і сільських сценах Галичини в барвистому народному одязі і здобув визнання серед галицького населення. У Львівському «Альманасі музичному» за 1904 р. відзначено, що селянський хор під керуванням О. Вітошинського виступав у Тернополі 8 разів, в Бережанах — 6, Station Станіславі — 2, в Коломиї, Бучачі, Копичинцях, Теребовлі, Струсові, Золочеві і т. д. Одночасно із стоголосим хором О. Вітошинський організував у Денисові численний духовий оркестр, який користувався заслуженою популярністю. Інструменти були закуплені в Чехії.

Позитивним фактором у розвитку хорового і музичного мистецтва в Галичині, безумовно, є діяльність О. Вітошинського не лише як чудового організатора і славнозвісного диригента хору та духового оркестру, але й ініціатора утворення в Денисові школи диригентів співу. Це підтверджує той же «Альманах музичний» (1904): «В 1880 р. бл. покійний О. Вітошинський створив школу для управителів хорового співу. Із неї вийшло понад 100 інструкторів. Кілька визнаних таких Денисівських родимців-інструкторів заложили значне число хорів по селах і містечках Східної Галичини...»

Вихованці О. Вітошинського були натхненниками організації багатьох хорових міських і сільських колективів на галицькій землі в кінці минулого і початку нашого століття.

Діяльність О. Вітошинського високо оцінювали І. Франко, його соратник М. Павлик, А. Чайковський, В. Стефаник, Я. Остапчук, І. Блажкевич та інші представники творчої інтелігенції. Так, у монографії «Про русько-українські читальні» (1887) М. Павлик твердив: «Взагалі О. Вітошинський запопадливо підносив свою громаду в музиці, то не дивниця, що тепер ход денисівських музикантів — найліпший народний хор руський» (*Павлик Михайло.* Твори.— К., 1959.— С. 514).

Славним стоголосим хором О. Вітошинського захоплювався визначний чеський етнограф і письменник Ф. Гжегорж, який у 1891 р. гостював у селі Денисові, щоб послухати чудові виступи денисівського хору і духового оркестру. Ф. Гжегорж під час свого перебування в Денисові сфотографувався з групами хористів і музикантів. Ці фотографії зберігалися в одному з музеїв у Празі. За твердженням письменниці-землячки І. Блажкевич (1886—1977), Осип Вітошинський народився 1937 р. в с. Красноїлі на Косівщині, де й минуло його дитинство. Середню освіту здобув у Коломиї, а вищу — Львівському університеті. Він завжди тепло згадував свою співучу Гуцульщину і її розкішну природу, невмирущі пісенні скарби, обряди і побут гуцулів.

«Молодий, повний енергії Осип Вітошинський, — пише у своїх спогадах І. Блажкевич, — ставив собі за мету показати світу музичні здібності наших селян. О. Вітошинський не пропускав ні однієї нагоди, щоб підійти до душі людини, поговорити з нею по щирості про її буденні болячки та потреби, всі справи села хвилювали його.

elib.nplu.org

Він радів радістю Денисова, терпів його болем... — вчив ненавидіти всяку підлість і любити добро, правду і красу».

К. Устимович створив його портрет на повний зріст, який зберігався у Купчинецькій читальні аж до першої світової війни, а А. Чайковський змалював у повісті «Панич» прогресивну культурно-громадську діяльність О. Вітошинського серед селянських низів у постаті О. Неврича.

Талановитий митець хорового і музичного мистецтва помер від тяжкої невиліковної хвороби 23 січня 1901 р. в с. Денисові, де й похований на місцевому цвинтарі. На його могилі споруджено пам'ятник.

О. Вітошинський сміливо ніс в маси рідну пісню і музику. Це було його найвищим естетичним ідеалом і найбільшою сутністю творчого життя.

Його діяльність серед народних низів є новаторським і сміливим подвигом в галузі хорового і музичного мистецтва. О. Вітошинський своєю діяльністю здобув заслужену шану і безсмертя у пам'яті вдячних нащадків.

Традиції О. Вітошинського живуть на сучасній Тернопільщині. Сьогодні Струсівська заслужена народна капела бандуристів, Косівський заслужений народний хор, Мельнице-Подільський самодіяльний оркестр українських народних інструментів Борщівського району та інші музично-співацькі колективи Кременацького, Бучацького, Монастирського, Заліщицького, Зборівського та інших раойнів Тернопіля користуються заслуженою популярністю.

с. Купчинці Тернопільської обл. *Володимир ХОМА*

elib.nplu.org

IN THIS ISSUE:

elib.nplu.org

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1, 4 с. — І. П. Грищук. Пасхальна композиція. Гуаш, 1992. Вінниця; І. П. Грищук. Декоративна композиція. Гуаш, 1992. Вінниця.



Л. М. Митяєва.
Пісня.
Скло.
Київ,
1990.

Індекс 74328

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ



0130—6936. Нар. творчість та етнографія. 1994. № 2, 3, 1—96.

НАУКОВА ДУМКА